This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Informazioni su questo libro

Si tratta della copia digitale di un libro che per generazioni è stato conservata negli scaffali di una biblioteca prima di essere digitalizzato da Google nell'ambito del progetto volto a rendere disponibili online i libri di tutto il mondo.

Ha sopravvissuto abbastanza per non essere più protetto dai diritti di copyright e diventare di pubblico dominio. Un libro di pubblico dominio è un libro che non è mai stato protetto dal copyright o i cui termini legali di copyright sono scaduti. La classificazione di un libro come di pubblico dominio può variare da paese a paese. I libri di pubblico dominio sono l'anello di congiunzione con il passato, rappresentano un patrimonio storico, culturale e di conoscenza spesso difficile da scoprire.

Commenti, note e altre annotazioni a margine presenti nel volume originale compariranno in questo file, come testimonianza del lungo viaggio percorso dal libro, dall'editore originale alla biblioteca, per giungere fino a te.

Linee guide per l'utilizzo

Google è orgoglioso di essere il partner delle biblioteche per digitalizzare i materiali di pubblico dominio e renderli universalmente disponibili. I libri di pubblico dominio appartengono al pubblico e noi ne siamo solamente i custodi. Tuttavia questo lavoro è oneroso, pertanto, per poter continuare ad offrire questo servizio abbiamo preso alcune iniziative per impedire l'utilizzo illecito da parte di soggetti commerciali, compresa l'imposizione di restrizioni sull'invio di query automatizzate.

Inoltre ti chiediamo di:

+ *Non fare un uso commerciale di questi file* Abbiamo concepito Google Ricerca Libri per l'uso da parte dei singoli utenti privati e ti chiediamo di utilizzare questi file per uso personale e non a fini commerciali.

+ *Non inviare query automatizzate* Non inviare a Google query automatizzate di alcun tipo. Se stai effettuando delle ricerche nel campo della traduzione automatica, del riconoscimento ottico dei caratteri (OCR) o in altri campi dove necessiti di utilizzare grandi quantità di testo, ti invitiamo a contattarci. Incoraggiamo l'uso dei materiali di pubblico dominio per questi scopi e potremmo esserti di aiuto.

+ *Conserva la filigrana* La "filigrana" (watermark) di Google che compare in ciascun file è essenziale per informare gli utenti su questo progetto e aiutarli a trovare materiali aggiuntivi tramite Google Ricerca Libri. Non rimuoverla.

+ *Fanne un uso legale* Indipendentemente dall'utilizzo che ne farai, ricordati che è tua responsabilità accertati di farne un uso legale. Non dare per scontato che, poiché un libro è di pubblico dominio per gli utenti degli Stati Uniti, sia di pubblico dominio anche per gli utenti di altri paesi. I criteri che stabiliscono se un libro è protetto da copyright variano da Paese a Paese e non possiamo offrire indicazioni se un determinato uso del libro è consentito. Non dare per scontato che poiché un libro compare in Google Ricerca Libri ciò significhi che può essere utilizzato in qualsiasi modo e in qualsiasi Paese del mondo. Le sanzioni per le violazioni del copyright possono essere molto severe.

Informazioni su Google Ricerca Libri

La missione di Google è organizzare le informazioni a livello mondiale e renderle universalmente accessibili e fruibili. Google Ricerca Libri aiuta i lettori a scoprire i libri di tutto il mondo e consente ad autori ed editori di raggiungere un pubblico più ampio. Puoi effettuare una ricerca sul Web nell'intero testo di questo libro da `http://books.google.com`

WIDENER
HN PJJE V

Ital 6057.1.5

VE RI TAS
HARVARD COLLEGE
LIBRARY
ITALIAN HISTORY
OF THE
RISORGIMENTO PERIOD
THE COLLECTION OF
H. NELSON GAY
A.M. 1896
BOUGHT FROM THE BEQUEST OF
ARCHIBALD CARY COOLIDGE
A.B. 1887
MDCCCCXXXI

Literature

Cat. Lett.

STUDJ

DI

LETTERATURA ITALIANA

DI

FRANCESCO COLAGROSSO

PROFESSORE PAREGGIATO DI LETTERATURA ITALIANA
NELLA R. UNIVERSITÀ DI NAPOLI

VERONA
DONATO TEDESCHI E FIGLIO
EDITORI

1892

RACCOLTA DI AUTORI LATINI

colla costruzione, traduzione letterale, argomenti e note

In vendita:

CESARE.	— Le memorie sulla guerra di Gallia, lib. I.*	L. 3.—
CICERONE.	— Il Lelio o dell'amicizia	» 1.50
»	— L'orazione per Archia*	» 1.—
»	— L'orazione per Q. Ligario*	» 1.20
»	— L'orazione per M. Marcello*	» 1.—
»	— I discorsi Tusculani, lib. I.	» 3.—
FEDRO.	— Le favole, espurgate	» 3.—
ORAZIO.	— Le Opere espurgate, cinque volumi.	» 11.—
	Separatamente:	
»	I quattro libri delle Odi espurgati, e l'Inno secolare.	» 3.50
»	I due libri delle Satire, espurgati	» 3.—
»	Il primo libro delle Epistole, espurgato	» 2.—
»	Il secondo libro delle Epistole e l'Arte poetica.	» 1.25
»	Gli Epodi, espurgati	» 1.25
QUINTILIANO.	— Il Cap. I del Lib. X.*	» 1.50
SALLUSTIO.	— Le Opere espurgate, due volumi	» 5.50
	Separatamente:	
»	La Congiura di Catilina, espurgata	» 2.—
»	La guerra di Giugurta	» 3.50
TACITO.	— Gli Annali, lib. I	» 2.25
»	— La vita d'Agricola	» 2.—
»	— La Germania	» 1.50
VERGILIO.	— Le Bucoliche	» 1.75
»	— Le Georgiche	» 2.50
»	— L'Eneide, libro I*	» 1.50

In corso di stampa:

LIVIO.	— Il libro XXI (espurgato).
TACITO.	— Le Storie, lib. I.

In preparazione:

CICERONE.	— Gli Uffici.
»	— Il Catone maggiore o della vecchiezza.
CORNELIO N.	— Le Vite.
OVIDIO.	— Le Metamorfosi (espurgate).

RACCOLTA DI AUTORI GRECI

COLLA COSTRUZIONE E LA VERSIONE LETTERALE

In vendita:

LISIA.	— L'orazione contro Eratostene	L. 1.50
OMERO.	— Il I libro dell'Iliade	» 1.—
»	— Il I libro dell'Odissea	» 1.—
»	— Il libro XXII dell'Iliade	» 1.—
SENOFONTE.	— L'Anabasi, libro I*	» 2.0

In corso di stampa:

LISIA.	— L'orazione contro Agorato.
PLATONE.	— Il Critone.*

In preparazione:

DEMOSTENE.	— La I^a Filippica.
OMERO.	— Il VI libro dell'Iliade.
»	— Il IX libro dell'Odissea.
PLATONE.	— L'Apologia di Socrate.

NB. I volumi contrassegnati con asterisco (*) sono arricchiti della *versione libera*.

STUDJ

DI

LETTERATURA ITALIANA

UNA STORIA DELLA VITA INTERIORE DI DANTE

I.

Ripigliando alcune idee del Witte, lo Scartazzini in più scritti (1) ha tentato di fare la storia della vita interiore di Dante. Vediamo quali sono secondo lui i gradi di sviluppo che si succedono nell'anima del nostro poeta.

Di famiglia guelfa, Dante fu allevato nella fede cattolica, nel rispetto della Chiesa, ma la scienza che ben presto gli s'insegnò, dovette cominciare ad allargargli le vedute e fargli sentire qualcosa che discordasse da

---

(1) I principali sono tre: il primo, contenuto nel terzo volume del *Jarbuch der deutschen Dante-Gesellschaft*, è intitolato: *Zu Dante's innerer Entwicklungsgeschichte;* il secondo, contenuto nel quarto, è intitolato: *Zu Dante's Seelengeschichte; auf Grund seiner eigenen Geständnisse auf der Höhe des Reinigungsbergs;* il terzo fa parte delle *Abhandlungen über Dante Alighieri* col titolo di *Dante's geistige Entwicklung.* De' due primi scritti citerò le tirature a parte.

Da molti anni lo Scartazzini (Vedi *Studien über Dante Al.*, Leipzig 1877, p. 3 e seg.) si lamenta che i dantisti non si siano messi alla ricerca della storia interna del loro poeta. Ma se la storia esterna, come dice lo stesso Scartazzini, è coperta per non piccola parte da un velo impenetrabile, come si può fare con rigore scientifico la storia dello sviluppo psicologico di Dante? Si potrebbe objettare: un autore ci si rivela nelle diverse opere che egli ha scritte; e se la loro successione nel tempo ci rappresenta lo svolgersi di quell'anima, come non ne posso io rico-

quella educazione religiosa. A nove anni principiò per lui una *vita nuova*, Beatrice fu una divina apparizione; la nobiltà, la grazia e la benignità di Dio gli si presentarono come personificate in lei. La fede che fino allora era stata nell'intelletto, scese nel cuore, diventò vero sentimento; Dante cominciò a sperimentare qualcosa di quella bontà del Creatore, di cui aveva tante volte inteso parlare. Sotto l'influsso di quest'amore puro, ideale, beatificante, che sembra amore per una creatura, ma si ricongiunge coll'amore per il Creatore, egli venne su negli anni: dentro di lui il cuore aveva preso predominio, e l'intelletto era rimasto di sotto. Tacquero i sensi, tacquero le questioni politiche. Dante visse nella fede, e credette in Dio, a cui lo guidava Beatrice; visse nell'amore, e amò quell'invisibile Creatore, di cui la fanciulla era come uno splendido raggio; visse nella speranza, e sperò in Dio, e negli uomini, perchè Beatrice era per lui un pegno della bontà di Dio e una prova sicura delle nobili disposizioni degli uomini: così per la fede, per l'amore e per la speranza egli aveva trovato il paradiso in terra.

---

struire la storia? L'objezione avrebbe molto valore, se le opere da cui si vuol cavare la storia, cioè la *Vita Nuova*, il *Convivio* e la *Divina Commedia*, non avessero dato luogo a non poche spinose questioni, e tutt'e tre, per essere intese bene, non avessero bisogno di esatte notizie della vita di Dante, le quali spesso ci mancano. D'altra parte non sono ancora ben determinati i diversi anni, in cui quelle opere furono composte: quindi, come potrebbero esse additare con precisione le successive fasi dell'anima del poeta?

Il D'Ovidio richiamò specialmente l'attenzione degli studiosi sui primi due scritti dello Scartazzini nel bellissimo articolo intorno alla *Vita Nuova di Dante e una recente edizione di essa* (Vedi *Nuova Antologia*, Anno XIX, fasc. VI). Qualcuna delle sue acute osservazioni citerò in seguito. La questione della incredulità di Dante è stata trattata assai bene pure da M. Barbi nel *Giornale storico* della lett. ital. (Vol. XIII, fasc. 1).

Col crescer degli anni egli diventa un vigoroso giovane, Beatrice una fiorente donzella; ma gli appetiti del senso, che pur devono suscitarsi in lui fatto di carne e sangue, non possono strapparlo a quel paradiso della fede, dell'amore e della speranza. Beatrice muore, ed egli è colpito da profondo dolore: l'intelletto che finora è stato sopraffatto dal cuore, sorge con forza, e affaccia il suo perchè. Vicini a cadere, la fede, l'amore e la speranza si afferrano all'ultima tavola di salvezza, ed è il pensiero che Beatrice sia andata al mondo migliore de' beati. Il poeta volge il mesto sguardo al cielo, ma torna ad abbassarlo non trovando al suo doloroso perchè una risposta che gli racqueti lo spirito. Mentre il cuore cerca pace e l'intelletto luce, si presentano davanti al poeta due immagini de' secoli passati onorande e consolatrici, Boezio e Cicerone. Da loro va a scuola in cerca di ciò che invano ha chiesto alla fede della sua fanciullezza: si vede come in un cerchio magico, e a poco a poco s'accorge d'aver trovato ciò che ha cercato, anzi di più; ha cercato l'argento, e ha trovato l'oro. Alla fede de' primi anni succede la speculazione filosofica, e l'intelletto, l'acuto intelletto prende il posto che prima teneva il cuore. Dante è come in un mare spirituale, in cui una domanda spinge l'altra, come l'onda spinge l'onda; e in riva a questo mare con voce tremante canta il paradiso perduto. La *Vita Nuova* è l'epos di questo paradiso.

Nell'interno di Dante avviene a poco a poco un gran mutamento. Quanto più si spinge nella speculazione filosofica, tanto più si allontana dalla sua fede giovanile, in cui è vissuto durante il soggiorno di Beatrice in terra. Distaccatosi dalla Beatrice allegorica, cioè dalla fede, egli conserva ancora un caro ricordo della Beatrice reale, ma corre pericolo di perdere anche questo, quando è

preso dall'amore di una donna pietosa. Nella lotta tra la morta e la viva, durata alquanti dì, vince la morta, cioè Beatrice, non l'allegorica già dimenticata, ma la reale. Dopo non lungo tempo, accondiscendendo alle esortazioni de' parenti e degli amici, Dante sposa Gemma de' Donati. Intanto rispetto alla fede cade sempre più al fondo: tutto ciò che è più alto, anche i divini misteri, vuole egli indagare coll'acuto, ma insufficiente intelletto, e quanto ha imparato da fanciullo, prova, indaga, analizza.

Mentre Dante si ritrova in una selva, dove non splende il sole della grazia, e il cuore non trova pace, giunge l'anno del Giubileo. Dal sentimento religioso che fa andare a Roma migliaja di pellegrini, è tocco anche lui; s'avvede de' suoi peccati, ma i primi sforzi che fa per liberarsene, riescono inutili. La sofferta ingiustizia gli apre il cuore all'ira, all'odio, all'invidia; non ancora ha ritrovato la fede, ancora continua a stillarsi il cervello nella speculazione e a dubitare, ancora vive nella selva. La peregrinazione per le diverse contrade d'Italia gli fa conoscere i diversi dialetti, e gli offre occasione di stabilire le leggi della lingua. Da capo si ridestano in lui gli stimoli del senso, e più donne gentili lo attirano co' loro vezzi. Fa nuovi sforzi per uscire dalla selva, ma gli manca la potenza della fede, perchè segue ancora una filosofia, che se non è nemica della fede, ne è lontana. Spinto dal desiderio di acquistarsi gloria come filosofo e di togliersi di dosso, coll'interpretazione allegorica delle sue canzoni, la macchia degli errori sensuali, comincia a cantare nel *Convivio* l'epos del suo traviamento religioso.

Intanto tramonta una nuova stella delle sue terrene speranze colla morte dell'amato Arrigo di Lussemburgo. Dalla terra il poeta rivolge il suo sguardo al cielo, dove

sono Beatrice e lo sperato salvatore d'Italia, e di là gli scende nel petto il raggio della religione. Si risolve quindi di passare attraverso l'inferno de' suoi peccati e il fuoco del pentimento, per giungere al paradiso della grazia, del perdono, dell'interna pace. Così rimane incompleto l'epos del traviamento religioso, e nella *Divina Commedia* vien cantato quello della rigenerazione, immensamente più alto e più nobile. Il poeta è tornato per sempre alla Beatrice della sua gioventù, ha rotto le catene e riguadagnato il paradiso perduto, che per un certo rispetto assume una nuova forma. È ancora un paradiso della fede; se non che la fede non è quella del fanciullo, appresa dal di fuori, priva di profonde convinzioni, ma quella dell'uomo pieno di esperienza, che si è cimentato col dubbio. È ancora un paradiso dell'amore, ma l'amore non è più d'un giovane focoso, sì bene d'un uomo maturo che ha riconosciuto la vanità delle cose terrene, è tutto amore di spirito. È ancora un paradiso della speranza, ma questa si fonda unicamente sull'eterno, e ha ripudiato ogni elemento terreno. Il paradiso perduto di Dante era il paradiso dell'*innocenza,* il riguadagnato è il paradiso della *rigenerazione.*

Tre dunque sono i periodi della vita interiore di Dante (si casca in una tricotomia ogni qual volta si fabbrica un sistema): il primo del cuore, il secondo dell'intelletto, il terzo della suprema conciliazione tra il cuore e l'intelletto. E tre sono i documenti, che ce li attestano: la *Vita Nuova,* il *Convivio* e la *Divina Commedia.* Nel primo periodo si ha il predominio del cuore sull'intelletto, della fede sulla ragione, della vita contemplativa e religiosa sulla vita attiva e politica. Ma perchè l'amore di Dante per Beatrice dovrebbe essere sin da principio un amore mistico? Perchè Dante non avrebbe amato la donna, ma Dio, della cui bontà e bel-

lezza la donzella fiorentina sarebbe stata un simbolo vivente? Così si snatura un fatto umano, per sè stesso semplice e chiaro. Lo Scartazzini, rifacendo la storia della prima gioventù di Dante, è partito dal preconcetto, che il poeta dotato d'intelletto acuto e di cuore profondo dovesse a seconda degl' influssi esterni piegare a uno dei due indirizzi spirituali del suo tempo, al mistico o allo scolastico, e cominciasse dal primo per poi passare al secondo e finire in ultimo col conciliare amendue (1).

Lo Scartazzini afferma che il terzo periodo comincia colla morte di Arrigo VII; quindi la vera data del viaggio mistico non è il 1300, ma il 1313, nel quale anno Dante ritorna per sempre alla sua Beatrice, cioè alla fede, e scrive la *Divina Commedia.* Questa opinione dà di cozzo in due objezioni: se Dante veramente si convertì nel 1313, perchè non mise in quest'anno il suo viaggio? D'altra parte, perchè la morte dell'imperatore doveva segnare un mutamento così solenne nella vita

(1) È noto che Dante cominciò a comporre le rime in lode di Beatrice a diciotto anni, e che la prosa è posteriore ad esse: se però da quelle e da questa si potesse desumere quanto afferma il nostro dantista, più in là di diciotto anni non si potrebbe risalire, perchè delle prime impressioni ricevute a nove Dante stesso non sarebbe uno storico sincero, non meriterebbe intera fede, guardando il passato coll'occhio del presente. Anche il D'Ancona crede Beatrice una donna reale, ma per l'insigne critico l'amore di Dante era amore vero, amore di uomo, e quella che si potrebbe chiamare *catarsi* di Beatrice, non si ebbe se non dopo la morte. Lo Scartazzini si accorge benissimo d'avere esposto una ipotesi, ma non si perita di scrivere: « Das über diesen Punct Gesagte will daher nur eine Hypothese sein, allein eine Hypothese, welche die einzig denkbare und annehmbare ist » (Vedi p. 18 del primo scritto). Che non sia l'unica ipotesi pensabile e ammissibile, è provato dal fatto che ne ha affacciato un'altra notevolissima il Todeschini, secondo il quale l'amore di Dante divampò in cocente fiamma, e gli fornì cagione di notarne distesamente e passionatamente tutte le avventure, quando Beatrice s'era già congiunta in matrimonio con Simone de' Bardi.

del poeta? La morte dell'imperatore troncò molte speranze di Dante, ma non c'è ragion di credere che lo ritraesse da una falsa via. Questo si potrebbe dire, se la morte di Arrigo avesse convertito Dante al ghibellinesimo, oppure, se essendo caduta con Arrigo la speranza di veder restaurato l'impero, Dante fosse tornato alle vecchie idee guelfe: ma come non è vero che sol dopo la morte di Arrigo il poeta si facesse propugnatore del governo imperiale, così non è vero che nel 1313 tornasse al guelfismo. Curiosissimo è poi che entrando con quell'anno nel terzo periodo, Dante si sarebbe considerato fuor di strada durante tutto il tempo che precesse la morte di Arrigo, vale a dire avrebbe ritenuto proprio di uom traviato quell'ideale politico, la cui attuazione fu la speranza consolatrice di più anni del suo esilio. Nè è meno strano pretendere che Dante solamente per rispetto alla solennità del Giubileo facesse risalire al 1300 un viaggio imaginato tredici anni dopo. E avrebbe potuto affermare d'essersi nel 1300 *rifatto come pianta novella,* se c'erano ancora tredici anni di vita peccaminosa che ben gli pesavano sulla coscienza? Doveva certo repugnare a Dante il venir meno alla verità de' fatti per semplice riguardo al Giubileo, che in fine nella tela del poema non ha parte tanto importante.

Il periodo più notevole in questa storia della vita interiore di Dante è il secondo, il periodo del traviamento religioso, di cui il *Convivio* sarebbe l'epos. Ma è vero che in quest'opera s'appiatta la ribellione alla fede? Non credo che possa esserci occhio d'inquisitore, che valga a scovarla; anzi al lettore succede il bel fatto, che mentre di pagina in pagina s'aspetta d'afferrar per i capelli il filosofo razionalista, si scontra sempre nell'erudito del medio evo, il quale nelle maglie del suo ragionamento gode a far brillare i fili d'oro delle citazioni bibliche e

delle dottrine religiose. Vogliamo, scorrendo il *Convivio*, raccogliere una manciata di questi fili? Uno de' quattro sensi, per i quali si possono intendere, e debbonsi esporre le scritture, è secondo Dante l'anagogico, e si ha « quando spiritualmente si spone una scrittura, la quale eziandio nel senso literale, per le cose significate, significa delle superne cose dell'eternale gloria (1) ». Qui mi pare che faccia capolino la teologia, alla quale nell'enumerare le scienze rispondenti ai diversi cieli Dante dà il primato su tutte, osservando che essa « non soffera lite alcuna d'opinioni o di sofistici argomenti, per la eccellentissima certezza del suo soggetto, la quale è Iddio (2) ». Afferma egli solennemente che « la santa Chiesa non può dire menzogna (3) », e Cristo « fu luce che allumina noi nelle tenebre...; e disse a noi la verità di quelle cose che noi sapere sanza lui non potevamo, nè vedere veramente (4) ». In proposito della immortalità dell'anima scrive: « Ancora n'accerta la dottrina veracissima di Cristo, la quale è via, verità e luce: via, perchè per essa sanza impedimento andiamo alla felicità di quella immortalità; verità, perchè non soffera alcuno errore; luce, perchè illumina noi nelle tenebre dell'ignoranza mondana (5) ». E soggiunge che egli è certo di passare dopo questa ad altra vita migliore, « là dove quella gloriosa donna vive, della quale fu l'anima *sua* innamorata ». Una vera pagina di teologia abbiamo nel cap. II del terzo trattato, nel quale l'autore vuol dimostrare, perchè l'anima nostra si unisca colle altre anime; ed altre ancora nel cap. VI, dove discorresi

(1) Vedi *Conv.*, tratt. II, cap. I.
(2) Vedi *Conv.*, tratt. II, cap. XV.
(3) Vedi *Conv.*, tratt. II, cap. IV.
(4) Vedi *Conv.*, tratt. II, cap. VI.
(5) Vedi *Conv.*, tratt. II, cap. IX.

degli angeli e dell'amore di Dio per la donna gentile, e nel VII che spiega, come in questa discenda la virtù divina. Commentando la terza stanza della canz. *Amor, che nella mente mi ragiona,* Dante dice che l'aspetto della donna gentile « aiuta la nostra fede, la qual più che tutte altre cose è utile a tutta l'umana generazione; siccome quella, per la quale campiamo da eternal morte, e acquistiamo eternal vita: e la nostra fede aiuta; perocchè, conciossiacosachè principalissimo fondamento della fede nostra siano i miracoli fatti per Colui che fu crocifisso, il quale creò la nostra ragione, e volle che fosse minore del suo potere, e fatti poi nel nome suo per li santi suoi; e molti siano sì ostinati, che di que' miracoli per alcuna nebbia siano dubbiosi, e non possano credere miracolo alcuno, sanza visibilmente avere di ciò sperienza; e questa donna sia una cosa visibilmente miracolosa, della quale gli occhi degli uomini cotidianamente possono sperienza avere, ed a noi faccia possibili gli altri, manifesto è che questa donna, col suo mirabile aspetto, la nostra fede aiuta (1) ». Che la filosofia non disgiungasi da Dio, vien mostrato ne' capitoli XII e XIII dello stesso trattato terzo. E della fede schiettissima professata dal poeta è sicura testimonianza il cap. V del quarto trattato, dove parla della venuta di Cristo in terra e della « divina elezione del romano imperio per lo nascimento della santa città, che fu contemporaneo alla radice della progenie di Maria ». Da teologo dice, trattando dell'anima, che « poichè la somma deità, cioè Iddio, vede apparecchiata la sua creatura a ricevere del suo beneficio, tanto largamente in quella ne mette, quanto apparecchiata è a riceverne (2) »; e

(1) Vedi *Conv.*, tratt. III, cap. VII.
(2) Vedi *Conv.*, tratt. IV, cap. XXI.

conchiude dichiarando che questi doni venendo da ineffabile carità, e la divina carità appropriandosi allo Spirito Santo, « chiamati sono doni di Spirito Santo ». Osserva pure che l'uso speculativo si è non operare per noi, ma considerare l'opere di Dio e della natura, e che a dir somma la beatitudine della vita contemplativa, e non l'altra della vita attiva, ci ammaestra lo Evangelio di Marco (1).

Altri luoghi ci sono nel *Convivio,* i quali attestano che Dante era in piena regola colla fede cattolica. Ce ne sono però due, che han suscitato gli scrupoli di alcuni critici. Un dubbio religioso essi vedono nel non sapersi Dante decidere intorno alla questione « se la prima materia degli elementi era da Dio intesa (2) »; ma questa questione fu discussa anche dai Santi Padri, i quali per giunta non andarono d'accordo nel risolverla. D'acre sapore è parso pure quel passo, in cui Dante afferma che « conoscere Dio e certe altre cose come l'eternità e la prima materia... da noi naturalmente non è desiderato di sapere (3) ». Ma l'acre sapore non si ha più, se ricollocando il passo al suo posto

---

(1) Vedi *Conv.*, tratt. IV, cap. XXII.

(2) Vedi *Conv.*, tratt. IV, cap. I. Anche il Gaspary in una sua bella recensione degli *Studi su Dante* del Fornaciari (Vedi *Recensionen und Anzeigen* della Zeitschrift für romanische Philologie, 1883) ricorda che un solo luogo del *Convivio* accenna a dubbi metafisici di Dante. « Conv. IV, 1 erwähnt Dante, er habe sich zu der Zeit, als er die Canzone *Le dolci rime d'amor* verfasste, mit der Frage beschäftigt, ob die materia prima von Gott geschaffen sei, also hier, wie Witte nachdrücklich hervorhob, allerdings mit einer Frage, die die Kirche entschieden hatte. Aber diese Bemerkung des Convivio bezieht sich auf die Vergangenheit, und sie allein würde uns flüchtig eine Epoche des metaphysischen Zweifels andeuten, gegen welche Beatrices Vorwürfe gehen könnten, und deren Spuren wir in Dantes Schriften selbst sonst vergeblich suchen ».

(3) Vedi *Conv.*, tratt. III, cap. XV.

giungiamo a codesta affermazione dopo l'intero ragionamento di Dante. « Veramente può qui alcuno forte dubitare, come ciò sia che la sapienzia possa fare l'uomo beato, non potendo a lui certe cose mostrare perfettamente; conciossiacosachè naturale desiderio sia all'uomo di sapere, e senza compiere il desiderio beato esser non possa. A ciò si può chiaramente rispondere, che 'l desiderio naturale in ciascuna cosa è misurato secondo la possibilità della cosa desiderata; altrimenti anderebbe in contrario di sè medesimo, che impossibile è; e la natura l'avrebbe fatto indarno, ch'è anche impossibile. In contrario andrebbe; chè desiderando la sua perfezione, desidererebbe la sua imperfezione: imperocchè desidererebbe sè sempre desiderare e non compiere mai suo desiderio. .... Avrebbe anche la natura fatto indarno, perocchè non sarebbe ad alcuno fine ordinato: e però l'umano desiderio è misurato in questa vita a quella scienzia che qui aver si può; e quel punto non passa se non per errore, il qual è fuori di naturale intenzione. E così è misurato nella natura angelica, e terminato è quanto in quella sapienzia che la natura di ciascuno può apprendere. E questa è la ragione per che li Santi non hanno tra loro invidia; perocchè ciascuno aggiugne il fine del suo desiderio, il qual desiderio è colla natura della bontà misurato. Onde conciossiacosachè conoscere Dio e certe altre cose, come l'eternità e la prima materia, non sia possibile alla nostra natura, quello da noi naturalmente non è desiderato di sapere ». Giustamente il Ruth osserva che « questo tratto dichiara anche la conversazione di Dante e Beatrice nella Luna, circa le diverse sedi e i gradi diversi di beatitudine de' trapassati nel Signore (1) ». Del resto Dante

(1) Vedi Ruth, *Studi sopra Dante Alighieri*, p. 105 e seg. Venezia 1865.

non considera il dubbio come pericoloso, anzi dice nel *Paradiso* (C. IV, v. 130 e segg.) che nasce a guisa di rampollo appiè del vero. Quanti vecchi dubbi non gli ripullulano nel capo, mentre sale con Beatrice di cielo in cielo? Alcuni sono gravissimi, hanno del *felle,* come ad esempio quello intorno alla giustizia divina, che Beatrice con nostra meraviglia manda buono al poeta. Or con qual diritto possiam chiamare il *Convivio* l'epos del traviamento religioso?

Veramente lo Scartazzini ne' suoi recenti *Prolegomeni della Divina Commedia* ritira tale espressione ripetuta più volte in altri scritti, anzi dichiara che in tutte quante le opere di Dante « non troviamo un solo passo, dal quale si possa inferire che egli dubitasse della verità dei dogmi fondamentali della Chiesa cattolica ». Parrebbe che nemmanco per lui ci fosse più luogo a procedere contro l'irreligiosità di Dante, ma pur troppo egli salta fuori con una nuova accusa, cioè che il nostro poeta si diede quasi esclusivamente alla scienza umana, e trascurò la sacra dottrina. Ci sarebbe daccapo da sciorinare quella nostra manciata di fili d'oro per provare la falsità dell'accusa, ma è bene internarci nella requisitoria del nostro critico e combatterla punto per punto. La *selva oscura,* egli dice, simboleggia lo straniarsi di Dante da Beatrice, il trascurare la sacra dottrina. Dunque tutto il *Convivio* è una fitta tenebra, in cui il poeta va come cieco brancolando? E pure nell'inferno riserba un luogo luminoso ai filosofi dell'antichità, della cui dottrina si giova continuamente in quell'opera! Ma può mai considerarsi fuor del retto cammino un uomo che pur coltivando la scienza umana, non perde di vista la divina, e ai libri sacri e ai libri di religiosi attinge per dar rincalzo alle sue idee, come appunto fa Dante nel *Convivio?* Un tal uomo per la sua

follia sarebbe stato là là per veder l'ultima sera. *Per la sua follia,* cioè per tutta quella scienza che è contenuta nel *Convivio!* Curioso è che Virgilio mandato a salvar Dante ricorrerebbe spesso spesso alle dottrine di Aristotele, di quel filosofo che campeggia nel libro incriminato, e che avrebbe la colpa d'aver sviato il nostro poeta, facendone a scapito della scienza divina un cultore appassionato della umana. Più curioso è che perfino nel paradiso risuona l'autorevole parola di quel filosofo!

Crede lo Scartazzini che gli elementi simbolici del primo canto dell'*Inferno,* come il sonno e le tre fiere, siano stati attinti dalla Bibbia; quindi, conchiude, devono avere lo stesso significato che hanno nella Bibbia. Sta bene; ma quale è questo significato biblico? Il sonno tanto nel vecchio quanto nel nuovo Testamento (lo riconosce lo stesso Scartazzini) è un'immagine della stupidità spirituale e morale, non del semplice traviamento della ragione. È poi facile osservare che un significato preciso le tre fiere non hanno nella Bibbia, e troppo indeterminata senza dubbio è l'espressione di *nemici del popol di Dio;* quanto alla lupa poi, il noto luogo del canto XX del *Purgatorio* ci toglie la facoltà di vedere in essa altro simbolo che quello dell'avarizia, della cupidigia, e nella Bibbia non si parla solitamente di *lupa,* ma di *lupo* o di *lupi rapaci.* Lo Scartazzini dal canto suo nota pure che le tre fiere sono incontrate da Dante per la prima volta fuori della selva, e se la lupa impedisce il passaggio per la sua via, è strano pensare che Dante cerchi di salire il monte per la via dell'avarizia, mentre spiegasi facilmente la cosa, intendendo ch'egli tenta di giungere alla luce sulla via della falsa dottrina. Il nostro dantista qui non è coerente a sè stesso: se la selva significa il traviamento intellettuale di Dante cagionato

dall'uso della falsa dottrina, come mediante questa cercherebbe di allontanarsene, di salire il dilettoso monte? Il poeta non dice che le fiere sono uscite dalla selva, ma lo lascia immaginare, e se in vicinanza di essa le incontra, se in essa lo respingono, dobbiam credere che il loro luogo sia proprio la selva. Inoltre, se mediante la falsa dottrina avesse cercato di giungere alla luce, il nostro poeta non si sarebbe tanto spaventato alla vista della lupa, anzi si sarebbe fatto guidare da lei, almeno ne' primi passi. E posto che la lupa significhi la falsa dottrina, cosa simboleggiano la lonza e il leone? Pure la falsa dottrina? Ma allora sarebbe bastata una di esse, la lupa.

II.

Lo Scartazzini trova il più forte rincalzo alla sua tesi nei rimproveri che Beatrice fa a Dante sulla cima del purgatorio. Diamogli la parola, e stiamo attenti al lungo ragionamento (1).

Nel purgatorio la condizione di Dante è essenzialmente mutata: non è un semplice spettatore come nell'inferno, ma un penitente; se passa la palude stigia sopra una sicura barca, e apprende colla vista i tormenti degl' iracondi, nel purgatorio invece deve attraversare il fumo del terzo ripiano e sentirne il bruciore;

---

(1) È contenuto nel secondo scritto, *Zu Dante's Seelengeschichte: auf Grund seiner eigenen Geständnisse auf der Höhe des Reinigungsbergs*, del quale fo qui una larga esposizione. Buona parte degli argomenti vien ripetuta nel terzo scritto, *Dante's geistige Entwicklung*, che a me sembra il più bello, perchè la tesi vi è trattata con genialità.

se nell'inferno cammina per una via, dove non scende il fuoco, e il terreno non brucia sotto i piedi, nel purgatorio è costretto di mettersi dentro il fuoco e soffrire la pena de' lussuriosi. Dopo che ha percorso i sette ripiani, e l'ala dell'angelo gli ha cancellato a uno a uno i sette P, che portava impressi nella fronte, parrebbe che Dante si fosse lavato d'ogni macchia peccaminosa, e fosse già puro e disposto a salire alle stelle. E pure non è così: mentre le anime del purgatorio dopo aver scontato i loro peccati entrano senz'altro nel paradiso terrestre per volare al cielo, Dante per una eccezione alla regola deve sottoporsi a una nuova espiazione. Di qui due domande: quali sono i peccati, di cui il poeta non si è ancora purgato? perchè egli compie la penitenza nel sacro bosco, dove non entra chi prima non siasi pentito di tutte le sue colpe? La risposta, dice lo Scartazzini, ci dovrebbe dare in mano la chiave per la storia psicologica del nostro poeta.

Che i peccati non siano quelli che si scontano nel purgatorio, lo dimostra il fatto che di tutti e sette il poeta si è già purgato di ripiano in ripiano, e quando entra nel paradiso terrestre, i sette P non sono più sulla sua fronte. Questa considerazione ci obbliga a ritenere, che i rimproveri di Beatrice non alludano alla vita lasciva del suo amante. C'è però questa difficoltà: se Dante avesse ancora sulla coscienza qualche peccato, Virgilio non direbbe: *libero, dritto e sano è lo tuo arbitrio: io te sopra te corono e mitrio.* Risponde lo Scartazzini, che Virgilio non può vedere i peccati che si riferiscono ai misteri della religione cristiana; la scienza del savio gentile finisce, dove la teologia comincia. L'occhio di Beatrice si addentrerà di più nel cuore di Dante, e ci vedrà quelle macchie che Virgilio non ha potuto scorgere. E che riguardino la religione i peccati di

Dante, si viene a dimostrare per un'altra via. Ben è concesso al poeta di salire al sacro bosco, ma dal Lete che vi scorre in mezzo, è impedito d'entrarvi: l'accesso è negato anche a Virgilio, che scompare prima di passare all'altra sponda del fiume. Or se è chiaro che il difetto di fede ritiene Virgilio al di qua del Lete, questo appunto dev'essere il peccato, di cui Dante è ancora intinto. Si aggiunga un'altra prova. Quando Dante nella solenne processione de' simboli, de' profeti e degli eroi del cristianesimo, che manifestamente ha da prepararlo alla fede e fortificarvelo, vede la spada di San Paolo, se ne spaventa, benchè ci corra di mezzo il fiume: e donde può aver origine quello spavento, se non o dal ricordo della spada, con cui l'angelo del purgatorio gli aveva segnati in fronte i sette P, o dal presentimento dell'*altra spada* che in breve lo pungerà fino alle lacrime? Sia come si sia, conchiude lo Scartazzini, quanto alla fede Dante sa di non esser del tutto puro.

Passiamo ora alle accuse che il poeta muove a sè stesso e sotto forma di rimproveri che gli vengono da Beatrice, e sotto forma di proprie confessioni.

Quando dentro una nuvola di fiori riconosce Beatrice *per occulta virtù che da lei muove,* Dante si volge subito a Virgilio non altrimenti che il fantolino corre alla mamma. Qualunque significato si dia a Beatrice, a Dante, a Virgilio, sempre a questo si viene, che Dante spaventato dall'apparizione della scienza della fede, vuol fuggire alla filosofia, alla scienza naturale. Egli sente angoscia, perchè a dispetto dell'ardente desiderio di vedere Beatrice, la coscienza gli dice che tra lui e la donna gentilissima non ancora è aggiustato tutto, lo preme una colpa, di cui non si è ancora purgato. Ma invano questa volta il poeta ricorre al suo maestro: Virgilio è scomparso. In qual momento? Forse è stato l'avvi-

cinarsi di Beatrice che l' ha fatto fuggire, come il sole che sorgendo dissipa la nebbia? Noi non lo sappiamo.

Beatrice, vedendo Dante piangere, lo chiama per nome, e dice (*Purg.* C. XXX, v. 55 e segg.):

Dante, perchè Virgilio se ne vada,
Non pianger anco; non pianger ancora!
Chè pianger ti convien per altra spada.

Poi riprende:

Guardaci ben: ben sem, ben sem Beatrice!
Come degnasti d' accedere al monte?
Non sapei tu, che qui è l' uom felice?

Il secondo verso di quest' ultima terzina è una *crux interpretum.* Ammettendosi, osserva lo Scartazzini, che Dante in un certo periodo della sua vita volse le spalle alla fede della sua fanciullezza per darsi alla speculazione filosofica, il discorso di Beatrice chiude un' ironia più amara e tagliente che non sia stata creduta finora. *Guardaci ben: ben sem, ben sem Beatrice,* quella Beatrice che tu hai lasciata, che tu hai dimenticata, a cui tu sei stato infedele per gettarti in braccio a chi ti promise di menarti alla sommità della scienza. *Come degnasti d' accedere al monte* tu che colla sapienza ti credevi superiore al semplice credente? Che cosa ti ha mosso a tale umiliazione? *O non sapei che qui è l'uom felice,* felice di quella felicità che tu hai goduta una volta, ma che abbandonasti nella tua superbia? Se lo sapevi, come stimasti di cercar questa felicità con tanta fatica? Beatrice, amaramente ironica, rimprovera al poeta non d' esser venuto sul monte e tardi, ma d' essersi allontanato da questa felicità, mettendosi per altra via.

Il dolore di Dante, che non sostiene nemmeno la vista della sua immagine rispecchiata dalle acque del fiume, rimane inesplicabile, se non si ammette che una colpa gli pesa ancora sulla coscienza.

Beatrice si volge agli angeli, e da prima ricorda le buone disposizioni naturali del poeta, poi ciò che ha fatto per lui, e come egli è diventato infedele a sè stesso e a lei, finalmente quanto dovè fare per salvarlo, e quanto a lui tocca ancora di fare. Or bene, l'accusa che Dante mette in bocca a Beatrice, riguarda gli errori della vita pratica o quelli dell'intelletto? Si è risposto: riguarda gli errori della vita pratica. Il Wegele vuol restringere la *crise morale* ad errori sensuali, e crede che nessuno dei rimproveri di Beatrice possa alludere a una lotta tra la fede e la scienza, seguita nell'anima del poeta (1).

---

(1) Il Wegele nella terza edizione del suo libro (*Dante Alighieri's Leben und Werke*, Jena 1879) muta alquanto d'opinione. Nel capitolo sulla *Vita Nuova* (p. 125 e segg.) discute, sebbene piuttosto brevemente, la questione della *infedeltà* di Dante, distinguendo in Beatrice due facce, la umana e l'allegorica. Tra i rimproveri di Beatrice, egli dice, ve ne sono alcuni (Purg. C. XXV, v. 130-133) che più accennano a un generale sistema di vita sensuale, e formano quasi il passaggio dagli errori morali agl'intellettuali. Nelle parole poi: *le presenti cose col falso lor piacer volser miei passi* più che il compiacersi di un'altra donna è indicata la condotta morale e intellettuale, nella quale la Beatrice idealizzata deve con ragione vedere un'infedeltà. Finalmente nelle parole: *perchè conoschi quella scuola ch' hai seguitata* chiaramente vien specificato un errore intellettuale; si rimprovera a Dante d'aver abbracciato un indirizzo scettico, che colla nuda forza dell'intelletto vuol sciogliere l'enimma dell'essere. S'accorda con ciò la confessione, che Dante fa nel *Convivio*, d'esser andato, alcun tempo dopo la morte di Beatrice, nelle scuole de'filosofi, e che *in picciol tempo, forse di trenta mesi*, cominciò tanto a sentire della dolcezza della filosofia, che il suo amore cacciava e distruggeva ogni altro pensiero.

Noto di passaggio che il Wegele dimentica di dire che Dante dopo la morte di Beatrice andò pure *nelle scuole de' religiosi*. L'omissione è grave. Anche lo Scartazzini, nella stessa circostanza (Vedi nel terzo scritto il cap. *Beschaftigung mit der Philosophie*) chiude gli occhi allé *scuole de' religiosi*.

Anche il Notter riferisce que' rimproveri a una vita epicurea. Ma le notizie che abbiamo intorno al carattere e ai costumi di Dante, non giustificano l'asserzione, ch'egli si fosse dato ai piaceri del senso; anzi la storia parla in contrario. Che cosa ci fu tra lui e la donna gentile? Uno sguardo pietoso da parte di lei, e da parte di Dante prima un compiacimento di questo sguardo, poi un'affezione per la bella giovine, affezione però che in breve tempo è combattuta e vinta. Qui non c'è colpa. Ammettiamo pur tutti gli amori che vogliamo, la donna gentile, Gentucca e altre amanti: qual carattere possono avere questi amori? La *Vita Nuova* ci mostra come amasse Dante. O egli fu goloso? Tale lo farebbero credere le parole che rivolge a Forese Donati (*Purg.* C. XXIII, v. 115 e segg.):

. . . . . Se ti riduci a mente
Qual fosti meco, e quale io teco fui,
Ancor fia grave il memorar presente.

Ma se Dante in un sonetto rimprovera a Forese il peccato della gola, come ne poteva esser macchiato lui? Sembra piuttosto che il poeta nella terzina citata si rammarichi di quel tempo, in cui ragionava de' suoi studj filosofici con Forese, che come in pratica, così in teoria, professava le dottrine di Epicuro: quindi si tratterebbe sempre di errori d'intelletto.

Tornando al discorso di Beatrice, ella mette in rilievo le straordinarie disposizioni naturali di Dante per farne apparire maggiore la colpa. Ora per la moralità o per la immoralità, le quali hanno radice nel libero volere, disposizioni naturali straordinarie non ci sono; queste quindi riguardano l'intelletto, ed è chiaro che si tratta di traviamento d'intelletto. Inoltre la *Vita Nuova* e il

Convivio ci presentano un ritratto di Dante assai diverso da quello che ne vorrebbero fare i commentatori. Finchè vive Beatrice, l'amore di lei occupa tutta la vita di Dante: morta, egli da prima la piange, poi da una parte sposa Gemma Donati, ed entra nella vita pubblica, da altra si dedica agli studj di filosofia. Che questi nuovi studj portino una rivoluzione intellettuale nel poeta, è facile immaginare, anzi sembra naturale; mentre non si può affatto immaginare che il marito, l'uomo di stato, il zelante cultore della filosofia si perda nei vizj. Non basta: quel periodo della sua vita, che il Wegele chiama *crise morale* e il Notter *vita di epicureo*, si estende di necessità dal 1291 al 1300. Noi sappiamo che in questi anni divenne padre di più figli, nel '95 fu onorato da Carlo Martello di passaggio per Firenze, che s'inscrisse all'arte de' medici e degli speziali, che nel '96 esercitò come consigliere i suoi diritti civili, che si occupò molto degli affari della repubblica, che scrisse la *Vita Nuova* e probabilmente i libri sulla *Monarchia*, che con zelo coltivò la filosofia, e che infine conseguì il priorato. Ora se riferiamo i rimproveri di Beatrice alla vita pratica del poeta, cadiamo in una rete di contradizioni, da cui non possiamo uscire. « Errori sensuali, e accanto matrimonio e vita di famiglia; vita epicurea, e insieme la più grande attività in servizio della scienza e dello stato; vita sozza, e insieme atti di stima da parte di un re e dei cittadini: tutto questo unisca chi può » (1). In queste contradizioni non si cade, se si riferiscono i rimproveri di Beatrice agli errori intellettuali di Dante. Niente di più facile che i nuovi studj filosofici, la nuova vita tanto diversa da quella de' suoi anni d'amore, modificassero le idee religiose del poeta, e che poi colpito dalla sven-

(1) Vedi il secondo scritto dello Scartazzini, p. 43.

tura giudicasse vane e corruttrici le dottrine abbracciate, e con desiderio volgesse lo sguardo a quel primo periodo della sua vita, come ad un porto tranquillo e sereno.

Consideriamo ancor più da vicino i rimproveri di Beatrice e le confessioni del poeta. Quando dice: *questi si tolse a me, e diessi altrui, e fui io a lui men cara e men gradita,* Beatrice rimprovera a Dante d'essere stato infedele. Beatrice è qui donna reale e allegorica insieme? La figlia di Folco non aveva nessun diritto alla fedeltà di Dante, moglie com' era di Simone de' Bardi. D'altra parte, se la donna gentile, di cui il poeta s' innamorò dopo la morte di Beatrice, è la filosofia per esplicita dichiarazione fatta nel *Convivio,* a un simbolo non si può contrapporre una donna reale, ma un altro simbolo; di conseguenza al primo che rappresenta la filosofia, fa riscontro il secondo che rappresenta la fede. Si parla, è vero, d' infedeltà, ma il poeta toglie la metafora dalla Bibbia, dove l' intima relazione tra l' uomo e Dio è considerata come un matrimonio, e il distacco dall' uno e dall' altro come un divorzio.

I rimproveri di Beatrice diventano sempre più pungenti. Invano, ella dice, ha tentato di ricondurre Dante sulla retta via con sogni e visioni, come secondo la Bibbia suol fare Dio, che parla all' uomo *per somnium in visione nocturna.* Anche nella *Vita Nuova* son ricordato due visioni, ma queste ebbero il loro effetto, specialmente la seconda, con cui si chiude il libro. Come quindi si concilia il racconto della *Vita Nuova* colle parole di Beatrice, che lamenta l' inefficacia delle visioni? Per risolvere la difficoltà, dice lo Scartazzini, ci son tre vie. O si ammette che per la prima e sopra tutto per la seconda visione Dante tornò sì alla memoria di Beatrice, ma dopo la composizione della *Vita Nuova*

il suo cuore si diede di nuovo in braccio al *malvagio desiderio*, di nuovo prese ad amare la donna gentile. O si ammette che Dante abbandonò la donna gentile, ma in seguito, malgrado il primo pentimento di aver dimenticato Beatrice, si diede ad amare qualche altra donna. O si ammette, come facciamo noi, che Beatrice e la donna gentile sono due simboli, e allora può benissimo Beatrice lamentarsi della inefficacia delle sue visioni, senza che il rimprovero contradica a quanto è narrato nella *Vita Nuova*.

Beatrice, riconciliatasi con Dante, dice (*Purgatorio* C. XXXIII, v. 85 e segg.):

Perchè conoschi... quella scuola
Ch' hai seguitata, e veggi sua dottrina
Come può seguitar la mia parola;
E veggi vostra via dalla divina
Distar cotanto, quanto si discorda
Da terra il ciel che più alto festina.

Di quale scuola, di quale dottrina, di quale via intende parlare Beatrice? Noi rispondiamo: della scuola de' filosofi, che Dante seguiva, della dottrina di Averroè, di Avicenna e di altri, della via della speculazione, che crede di non aver bisogno della fede. In generale gli antichi espositori si accordano nel dire che qui si tratta di scuola filosofica: alcuni moderni che riferiscono i rimproveri di Beatrice esclusivamente agli errori sensuali di Dante, intendono *scuola* nel senso di *società, unione*. Ma questa parola nella *Divina Commedia* non ha mai l' assoluto significato di *società;* inoltre la scuola, che il poeta ha seguita, si oppone a quella rappresentata, per dir così, da Beatrice, e non può essere se non una scuola filosofica.

Da tutto ciò che si è detto fin qui, resulta che i peccati di Dante riguardano la religione. Ma perchè il poeta fa penitenza là dove l' uomo è felice, là dove non entrano che le anime pure? Appunto perchè è intinto di peccati, che non si scontano ne' ripiani del purgatorio, come il dubbio, l' alterigia filosofica, la indagine sottile, che non sta contenta al *quia,* ma tenta di scrutare i misteri della divinità, della natura, della vita umana. Le anime non si purificano di questi peccati sulla cima del purgatorio, e la ragione si è che chi muore con essi addosso, non è accolto nella barchetta dell' angelo, ma va dritto al sesto girone infernale. Dante ancor vivo, ancor persona è una eccezione. Beatrice dice che per salvarlo non c' era altro mezzo che fargli visitare il regno de' morti. Ciò basterebbe a dimostrar falso che Dante abbia peccato di lascivia o di gola: forse i crapuloni e i lussuriosi del sesto e del settimo ripiano del purgatorio per salire alle *beate genti* devono prima vedere le ombre de' dannati? Dunque o Dante si era profondato nella crapula e nella lussuria più di que' penitenti, o i peccati a lui rimproverati non hanno che fare co' due vizj; da questo dilemma non si esce, ed è poi evidente che la prima cosa non sia ammissibile. Il caso di Dante è eccezionale, perchè eccezionale è il suo peccato. E come? Forse fu solo tra i suoi contemporanei a dubitare della fede? No, ma egli faceva eccezione, e perchè assai si profondò nel dubbio (*tanto giù cadde,* dice Beatrice), e perchè malgrado questo potè esser salvato. Anche altri prima di lui erano caduti nel dubbio, ma egli solo seguì la via additatagli da Beatrice come unico scampo. Se fa risaltare più volte che quella via da nessuno è stata mai percorsa, il poeta non esclude, che altri la potrebbero percorrere, anzi una volta, e propriamente nella scena del Cavalcanti, mostra appunto

che l'avrebbe potuto percorrere Guido, figliuolo di lui. In fine è da osservarsi che se Beatrice parla della sua corporale bellezza, delle *sirene*, a cui Dante aveva prestato ascolto, della *pargoletta*, non bisogna prender le parole nel senso letterale.

III.

Se pur non ho inteso male, su due principj si fonda lo Scartazzini: che i peccati, di cui Dante si purga in cima al purgatorio, son di natura affatto diversa da quelli delle altre anime, e che Beatrice nella *Divina Commedia* è un puro simbolo, e non ritiene che il nome della donna reale.

Cominciamo dal discutere il secondo. Non è qui il luogo di tornare sulla vecchia questione, se Beatrice sia stata o no una donna di carne e ossa, tanto più che il nostro dantista ci dispensa da ogni discussione, ammettendo una Beatrice reale, che finisce per essere un' astrazione, un simbolo, il simbolo della fede cristiana, della scienza rivelata. Piuttosto occorre vedere, se diventata un simbolo, Beatrice ripigli qualche volta *sua carne e sua figura*, se riviva in lei la donna reale, che riscaldò il petto del poeta. Questa questione si ricongiunge strettamente all' altra, se il poema di Dante sia un poema meramente allegorico, un perpetuo *ombrifero prefazio del vero*, se dietro la figura trasparisca sempre e nettamente il figurato, come fiore da un vaso di cristallo.

Che la figura più volte non lasci scorgere in sè il figurato, che nel reale artisticamente rappresentato muoja

più volte l'allegoria, abbiamo una prova nelle discrepanze de' commentatori, de' quali chi vuol vedere una cosa chi un'altra in questa o quella pagina della *Divina Commedia*. Dante, osserva benissimo il De Sanctis, voleva fare un poema allegorico, aveva tutte le buone intenzioni di esporre la scienza in versi, ma, poeta nato, non poteva riuscirci, e non ci riuscì: se fosse rimasto nel campo delle idee astratte, non avrebbe fatto un'opera d'arte, ma un quissimile del *Tesoretto* o del *Quadriregio*, e la nostra letteratura non avrebbe avuto il più gran poema che si conosca. Accanto al mondo della ragione astratta vive in Dante un mondo concreto e reale: quando egli tenta di far questo la figura di quello, ogni sforzo è vano; il poeta nel reale sente sè stesso, trova la sua materia, e le immagini prendono corpo, acquistano una vita propria, e sorge l'opera d'arte. L'arte richiede il particolare, l'individuo; la cosa deve esser rappresentata quale essa è nel fatto, nel carattere suo proprio, e se io la posso confondere con qualche altra, non ne ho più davanti a me una immagine viva e vera, non ne ho una rappresentazione artistica. L'allegoria vuole, per dir così, il due in uno, la figura e il figurato insieme, e di conseguenza la figura dovendo rappresentare il figurato, non può essere, come scrive il De Sanctis, persona libera e indipendente, ma, semplice segno d'idea, non contiene se non i tratti soli che hanno relazione coll'idea (1).

Niente di più facile che nel poema di Dante la figura, che il calore della immaginazione e del sentimento ha resa una persona viva e vera, dopo perda il suo corpo, e torni a essere un simbolo. Così mi pare che avvenga

(1) Vedi De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, vol. I, pag. 153. Napoli 1873.

nella scena del paradiso terrestre. Quando Beatrice appare in una nuvola di fiori, Dante rimane stupito, anzi spaventato, e vorrebbe dire a Virgilio: *conosco i segni dell' antica fiamma,* ma il caro maestro, il dolcissimo padre è scomparso. Non diverso fu lo spavento del Petrarca, quando vide la *fera bella,* la sua Laura coperta dall' amoroso nembo de' fiori:

Quante volte diss' io
Allor pien di spavento:
Costei per fermo nacque in Paradiso!

Beatrice non è più un simbolo, ma si rifà donna reale, è la giovane amante del poeta. Il verso: *conosco i segni dell' antica fiamma* è una traduzione del virgiliano *agnosco veteris vestigia flammae;* e tali parole in bocca a Dante devono avere, a parer mio, quel senso che ebbero in bocca a Didone, innamorata di Enea. Se è simbolica tutta quanta la processione, objetta lo Scartazzini, simbolica dev' essere anche Beatrice. Adagio: sia pur simbolica la processione, ma que' beati, S. Luca, S. Paolo, gli apostoli Giacomo, Pietro, Giovanni, Giuda, che accompagnano il carro mistico, sono o no personaggi reali? Certo sì. Quella processione è simile a una sacra rappresentazione, in cui molte cose sono simboliche, e molte altre reali. Noi abbiamo nel paradiso terrestre l'apoteosi di Beatrice: ella è divinizzata, ma non cessa di essere Beatrice, e quando Dante la vede, sente riscaldarsi il petto, come gli avveniva in terra. — Ma l' incontro di Dante e Beatrice è proprio di due amanti che si rivedono dopo lungo tempo? « Questa, scrive lo Scartazzini, è una scena d' incontro, che non ha l' uguale. Nessun lieto grido di sorpresa, nessuna tenerezza, nessuna sentimentalità. Amari rimproveri da una parte, amara

vergogna e lacrime dall' altra. No, questo non è un rivedersi di due amanti, la scena ha un profondo significato » (1). Ma poteva esserci l' incontro che lo Scartazzini avrebbe voluto? Sono due amanti che si rivedono, ma uno di essi vive in un mondo, dove se non è silenzio e tenebre ogni affetto provato in terra, è però come una memoria di cosa lontana. Solamente Dante è il vero innamorato nel paradiso terrestre, il vero innamorato che sente ancora in sè la fiamma dell' antico affetto, e tale trasparisce, se non dalle parole, rimanendo per lo più muto, certo dalle emozioni. Non è vero che manchi il grido giulivo della sorpresa, la tenerezza, la sentimentalità: tutto c' è, ma non come voce diretta, sì bene come eco, e l' eco risuona in quelle emozioni di Dante. Non dimentichiamo che sintetica è l' arte del nostro poeta, a cui pochi tocchi di pennello bastano; l' analisi delle situazioni interessanti verrà dopo, co' poeti moderni.

Dante, personaggio terreno, e Beatrice, personaggio celeste, recitano in quella sacra rappresentazione una parte diversa. Non si ha in Beatrice lo scoppio dell' affetto alla vista di Dante; ed è naturale, perchè nella sua sfera beata tutto ciò che è terreno, non la commuove più, l' amore suo è un passato, la cui memoria non le scende al cuore. Si lamenta però d' essere stata abbandonata, e il suo sdegno parrebbe contrario alla mia asserzione: se si sdegna, si può objettare, significa che in lei si ridesta l' antica amante del poeta. Si ridesta, è vero, l' antica amante, ma l' amore ch' ella in terra portava al poeta, è considerato come scala a un altro amore, all' amore divino: trasfigurandosi l' amante, si trasfigura anche l' amore. Beatrice, dunque,

(1) Vedi il secondo scritto dello Scartazzini, p. 87.

come ci vien rappresentata nel paradiso terrestre, è la donna reale trasfigurata; il senso allegorico non uccide il letterale, come crede lo Scartazzini, anzi la figura non lascia più intravvedere il figurato. Non regge poi l'osservazione che Beatrice, moglie di Simone de' Bardi, non poteva rimproverare a Dante d'esserle stato infedele, non avendo nessun diritto alla fedeltà di uno che non le era marito. Infatti, se l'amore del nostro poeta è un amore ideale, un amore di anima, se egli adora Beatrice, e la considera come sua donna, se non fa intravvedere mai nelle sue opere che Beatrice è sposa altrui, se immagina d'aver contratto con lei un matrimonio, per così dire, di spirito, niente di più naturale che in quel mondo ideale, in cui si son chiuse le due anime innamorate, l'una pretenda la fedeltà dell'altra.

L'altro principio, da cui muove l'egregio dantista, si è che i peccati di Dante, oggetto de' rimproveri di Beatrice, non hanno che fare con quelli de' sette ripiani del purgatorio: il poeta avrebbe avuto sulla coscienza il peso di alcuni dubbi intorno alla fede cristiana. A me pare che di tali dubbi non dovesse rimaner briciolo in Dante dopo aver percorso i nove gironi dell'inferno e i sette balzi del purgatorio, dopo aver toccato colle proprie mani, a ogni passo, la potenza di Dio, il quale *in ogni parte impera,* dopo aver ricevuto parecchie spiegazioni intorno alla vita futura e dal savio gentile e dalle anime de' due regni della pena. L'incredulità non riguarda l'altro mondo e l'esistenza di Dio? Come, ripeto, poteva essere incredulo Dante, quando l'altro mondo gli era apparso nella sua terribile realtà, e aveva visto il dito di Dio in ogni tormento de' dannati, in ogni sospiro delle anime purganti? Per Dante giunto al paradiso terrestre l'incredulità (dato e non concesso che fosse stato incredulo) non poteva essere

che un passato, a cui la memoria più non tornava. Che poi di tal peccato non avesse coscienza, una prova evidente è che non ne fa mai il più piccolo cenno, mentre senza reticenza si dichiara intinto di altri. Qual cosa poteva trattenerlo dal confessare, che qualche volta non seppe scacciar da sè il dubbio tormentoso intorno alla fede?

Lo Scartazzini prevede la facile objezione: se Dante non fosse stato veramente puro, Virgilio non l'avrebbe dichiarato *libero*. Ma si può accettare la sua risposta? No. In primo luogo, se Dante non si fosse sentito netto d'ogni peccato, se sulla sua coscienza fosse rimasto ancora il peso di qualche colpa, a Virgilio che gli disse: *io te sopra te corono e mitrio,* avrebbe risposto, che *libero dritto e sano* non era ancora *lo suo arbitrio*, e troppo presto gli si concedevano la corona e la mitria. In secondo luogo, per qual ragione l'occhio di Virgilio non avrebbe potuto scorgere le macchie peccaminose che rimanevano nel suo discepolo? La scienza simboleggiata da Virgilio, se non è capace di sciogliere i dubbi religiosi, li ravvisa, li riconosce come impedimento al libero cammino. Se avesse ignorato che ci son de' misteri religiosi, a cui la scienza non arriva, Virgilio non avrebbe mai potuto dire a Dante, che un giorno sarebbe stato costretto affidarlo ad altre mani. Inoltre (e l'argomento questa volta è più che mai convincente) quando disse a Catone che Dante *per la sua follia* fu vicinissimo a veder l'ultima sera, doveva Virgilio sapere, perchè Dante era obbligato a fare il viaggio per l'altro mondo, e se la follia fosse principalmente consistita nel peccato contro la fede, non poteva dichiararlo puro prima del bagno nelle acque del Lete. Doveva, per giunta, ignorare questo grosso peccato anche il divino custode della porta del purgatorio: altrimenti invece di sette egli

avrebbe incisi otto P sulla fronte di Dante, e l'ottavo glielo avrebbe cancellato non l'ala di un angelo, ma il rimprovero di Beatrice e l'onda del Lete.

Non è poi vero che Dante per una eccezione si bagni nel Lete, e beva l'acqua dell'Eunoè. Se le altre anime non dovessero far lo stesso, perchè, domando io, ci sarebbero que' due fiumi nel paradiso terrestre? O che furono fatti scorrere là esclusivamente per Dante, e purgatovisi si disseccarono? E Matelda qual missione avrebbe? A che insomma il paradiso terrestre, se le anime dopo la espiazione non dovessero rifarsi belle in quel luogo ameno, riacquistarvi col lavacro e colla dolce bevanda quell'innocenza, di cui la natura umana era dotata prima del peccato originale? Se puro e disposto a salire alle stelle fosse stato Stazio fin dal quinto ripiano, perchè avrebbe accompagnato i due poeti invece di volar subito al cielo, e perchè si sarebbe soffermato con Dante alle sponde del Lete? Nè si dica che scomparso Virgilio, doveva far da nuova guida a Dante, perchè questi non ne aveva bisogno, e già Virgilio gli aveva detto: *lo tuo piacere omai prendi per duce.* Inoltre dalle parole di Matelda trasparisce che tutte le anime dovevano bagnarsi nel Lete e bere all'Eunoè (*Purg.* C. XXVIII, v. 121 e segg.):

L'acqua che vedi non surge di vena
. . . . . .
Da questa parte con virtù discende,
Che toglie altrui memoria del peccato;
Dall'altra, d'ogni ben fatto la rende.

Che cosa significa quell'*altrui?* Allo Scartazzini, se mai finora non siasi persuaso, ricordo quest'altro passo del sacro poema (*Inf.* C. XIV, v. 136 e segg.), nel quale

l' ufficio del Lete è dichiarato in termini netti e precisi:

Letè vedrai, ma fuor di questa fossa,
Là ove vanno l' anime a purgarsi,
Quando la colpa pentuta è rimossa.

Veramente in una nota alla terza delle sue *Dissertazioni su D. Aligh.* lo Scartazzini ammette che Stazio subisse il lavacro, e gustasse la dolce bevanda, ma rimanda il lettore al *Commento della Div. Comm.*, dov' egli ponendo in dubbio la cosa, chiama Stazio un personaggio enigmatico.

Virgilio, argomenta il nostro dantista, non può passare all' altra riva del Lete per non aver adorato debitamente Dio; quindi, se nemmeno Dante vi può subito passare, è per la stessa ragione. Or si può mai ammettere che Dante in questo difetto di fede stia a paro di Virgilio, che fu dinanzi al cristianesimo? Anche Stazio si ferma di qua dal Lete; dunque deve avere addosso lo stesso peccato di Virgilio e di Dante, e allora non sarebbe più vero ch' egli ha compiuto la sua espiazione nel quinto ripiano del purgatorio. Un'altra considerazione. Se Dante avesse da scontare il peccato de' dubbi intellettuali, occorrerebbe una pena speciale come quelle prescritte per gli altri peccati, perchè il lavacro non è una pena certamente, e nel Lete vanno tutte le anime a purgarsi, *quando la colpa pentuta è rimossa.* Restano i rimproveri di Beatrice: ma basterebbero al grave peccato, che trattenne per lungo tempo il poeta nella selva oscura?

Dimostrati falsi i due principj, a cui si appoggia il ragionamento dello Scartazzini, non credo necessario confutare a uno a uno i diversi argomenti. Mi si potrebbe fare questa objezione: se Dante sale al paradiso

terrestre puro d'ogni peccato, a che i rimproveri di Beatrice? I rimproveri, rispondo, non avrebbero avuto luogo, se Dante si fosse messo da sè per la buona via, se fosse tornato spontaneamente alla memoria della donna gentilissima. Doveva forse Beatrice congratularsi con Dante del buon viaggio fatto e augurargli un buon bagno nel Lete? O non doveva piuttosto sentirsi pungere di sdegno al vedersi davanti l'infedele amante, ch'ella con lunga fatica aveva condotto al pentimento?

Un certo rincalzo all'opinione dello Scartazzini darebbero le parole di Beatrice (*Purg.* C. XXXIII, v. 85 e segg.):

Perchè conoschi . . . . quella scuola
Ch' hai seguitata, e veggi sua dottrina
Come può seguitar la mia parola;
E veggi vostra via dalla divina
Distar cotanto, quanto si discorda
Da terra il ciel che più alto festina.

Il Notter (1), più citato da alcuni critici che letto, dice che lungi dall'essere un'allusione a un luogo dell'*Epistola ai Colossesi,* queste parole di rimprovero devono riferirsi alle dottrine morali dominanti allora in Italia, le quali sotto una specie d'involucro filosofico avevano unicamente per oggetto il vivere sensuale, tanto più che Beatrice non adopera la parola *filosofia,* ma *scuola,* che in Dante spesso (come per esempio *Inf.* C. IV, v. 94 e *Purg.* C. XXXII, v. 79) significa *società, unione.*

---

(1) Vedine il discorso sulla vita e sulle opinioni di Dante e l'intero *Nachtrag zu Dante's Leben und Ansichten* in *D. Alig., Göttliche Komödie übersetzt und erläutert,* Stuttgart 1871-72.

I ciechi, a cui accenna Virgilio, quando dice al suo discepolo (*Purg.* C. XVIII, v. 16 e segg.):

> Drizza . . . . vêr me le acute luci
> Dello intelletto, e fieti manifesto
> L'error de' ciechi che si fanno duci,

pare che sieno i seguaci di quelle dottrine. Nel nostro luogo in questione ciò che fa Dante disadatto a comprender la riforma del *cinquecento diece e cinque* profetizzato da Beatrice e il mistero dell'albero, non è il turbamento dell'intelletto, ma il turbamento della coscienza morale, per il quale egli seguita ad esser preso dal *sonno* dell'uomo mondano. Il sonno peccaminoso, di cui è parola a principio del poema, risale alla morte di Beatrice avvenuta dieci anni innanzi: or potrebbe, osserva il Notter, intendersi sotto la *falsa via,* le *false immagini di bene* la filosofia studiata da Dante con ardore appunto dopo la morte di Beatrice, se di tale studio ci fosse un cenno nella *Divina Commedia* o nella *Vita Nuova,* che in certo modo forma l'introduzione al poema, e la cui conoscenza Dante presuppone nel suo lettore. Ma ch'egli si occupasse di filosofia, è detto nel *Convivio,* colla quale scrittura il poema si ricongiunge unicamente in quanto richiama o muta qualcosa che trovasi in essa. Dante però non ne presuppone, come della *Vita Nuova,* tal cognizione da permettersi di non toccar nella *Divina Commedia* d'alcune cose sol perchè ne abbia parlato nel *Convivio.* Se si arrogasse questo diritto, osserva ancora il Notter, dovrebbe nella *Divina Commedia,* supposto che le parole di Beatrice suonassero biasimo per la filosofia, ritirare la gran lode che ne ha fatta nel *Convivio;* con questo, invece, il poema concorda nell'alto concetto della filosofia.

C'è però secondo il Notter un luogo del *Paradiso,* in cui Dante accusa la filosofia, ed è questo (C. XXIX, v. 85 e segg.):

Voi non andate giù per un sentiero
Filosofando ; tanto vi trasporta
L'amor dell'apparenza e il suo pensiero.

Per un sentiero vorrebbe dire *per il sentiero dell'unità,* e l'*apparenza.* significherebbe la parvenza sensibile delle cose contrapposta all'eterno, all'essenziale: quindi si rimprovererebbe alla filosofia di non vedere le cose in Dio, che di esse è unità, di non vedere come gli angeli, i quali non distratti mai dalla contemplazione divina non devono *rimemorar per concetto diviso.* Questa interpretazione, proposta prima dal Delff, non possiamo accettare, perchè vi s'oppone la grammatica, ma riteniamo che Dante ne' versi citati rinfacci ai filosofanti di non seguir tutti una medesima via, cioè quella che mena alla verità. Il Delff trova nella sua interpretazione un rincalzo all'opinione che Dante sia *scolastico* nel *Convivio,* a cui dà principio affermando che « la scienza è l'ultima perfezione della nostra anima, nella quale sta la nostra ultima felicità », e *mistico* nella *Divina Commedia,* dove (*Par.* C. XXXIII, v. 46) dice, che Dio è il « fine di tutti i disii ». Crede pure che quando biasima la scuola seguita da Dante, Beatrice alluda in parte alla scolastica, che è anima del *Convivio,* in parte agli errori politici, di cui un cenno si ha nelle parole stesse del *De Monarchia:* « populi vana meditantes, *ut ipse solebam* ». La nostra manciata di fili d'oro volentieri tornerebbe per la terza volta in campo a mostrare che nel *Convivio* il misticismo non ci manca; nè è poi vero che Dante nella *Divina Commedia* volga

per sempre le spalle alla scolastica. Non è questa che gli suggerisce il famoso paragone del *liber uomo intra due cibi, distanti e moventi d'un modo?* Nel cielo del Sole il poeta non mette gli scolastici accanto ai mistici? E non si mostra uno scolastico della più pura acqua tanto nello spiegare come saranno raggianti di luce i corpi de' beati dopo la risurrezione (*Par.* C. XIV, v. 13 e segg.), quanto nel discorrere della creazione (*ibid.* C. XXIX, v. 22 e segg.)? Dante non biasima la scolastica, ma in ogni occasione la scuola epicurea, secondo la quale era giustificato ogni amore che la natura pone in noi, e Virgilio, rappresentante della ragione, ferisce quella dottrina co' versi (*Purg.* C. XVIII, v. 34 e segg.):

Or ti puote apparer quant'è nascosa
La veritade alla gente ch'avvera
Ciascuno amore in sè laudabil cosa.

D'altra parte la dolce Sirena che appare in visione al poeta, e a cui una donna santa sotto gli occhi di Virgilio fende i drappi per mostrarne il fetido ventre, può mai significare altro che le tentazioni della sensualità, alle quali per l'innanzi più volte Dante soggiacque (*Purg.* C. XIX, v. 7 e segg.)? E alla vita sensuale che per un certo tempo egli menò, certo riferiscesi il rimprovero di Beatrice (*ibid.* C. XXXI, v. 58 e segg.):

Non ti dovea gravar le penne in giuso,
Ad aspettar più colpi, o pargoletta,
O altra vanità con sì breve uso.

E ne' versi posti pure in bocca a Beatrice nel C. XXXIII del *Purg.*:

Dorme lo ingegno tuo . . . . .
. . . . . .

E, se stati non fossero acqua d'Elsa
Li pensier vani intorno alla tua mente,
E il piacer loro un Piramo alla gelsa
. . . . . .

il sonno dello ingegno che ricorda il rimprovero di cecità mosso alle dottrine epicuree, i vani pensieri e il piacer loro accennano a un deviamento prodotto piuttosto da una dottrina, la quale pone in alto il godimento sensuale e addormenta e pietrifica lo spirito, che dalla filosofia scolastica (1). Inoltre si deve considerare che se anche il poeta non fu un energico seguace dell'epicureismo, scorse in esso tal potenza sul caldo temperamento italiano da prenderne occasione per il canto X dell'*Inferno,* come altresì è bene non omettere che nel canto precedente l'affannosa cura, con cui il rappresentante della ragione chiude gli occhi al suo protetto per non fargli veder Medusa, sembra stare in certo rapporto coll'efficacia di quella dottrina, che toglie al nostro spirito la chiara coscienza, lo pietrifica. Se nella *scuola,* contro cui inveisce Beatrice, si dovesse davvero ravvisare la filosofia, sarebbe strano il fatto

(1) Nota il D'Ovidio nell'articolo sopra citato: « A quei tempi il sorgere de' dubbii religiosi soleva appunto coincidere con lo sfrenarsi della sensualità in taluno, e in parte proveniva da questo, in parte a questo conduceva; tanto che gli stessi dubitanti, quando tornavano alla fede piena, eran loro i primi ad attribuire tutto all'assonnamento dello spirito pegli impeti della carne il vacillare che essi avean fatto nelle credenze, e disconoscevano quel tanto che in un tal vacillamento era pur dovuto venire da sincero e onesto impulso della logica e della dialettica. E Dante infatti mette all'inferno, non al limbo, i miscredenti nell'immortalità dell'anima: errore, secondo lui, della mente, movente anche da corruzione del cuore e malvolere. E ancora tre secoli dopo, il povero Tasso, che anche lui avea traversata la fase degli angosciosi dubbii dalla sua ragione sollevati contro la fede, quando si fu ricreduto, se li spiegava tutti col *caldo della concupiscenza* e colla vanità e i *cattivi abiti* ».

che il poeta ai seguaci di essa non assegna mai un posto nell' inferno, nè mai mette nel purgatorio a purificarsi di quelli che abbiano ancor vivi abbandonato l'audace dottrina. Stranissimo ancor sarebbe che Dante nel riprovare la filosofia si esprimesse così oscuramente da lasciar questionare intorno al giusto significato delle sue parole, mentre egli che di fronte alla verità aveva ben pochi riguardi, avrebbe dovuto parlare con termini espliciti in un caso, come il presente, nel quale da un aperto discorso non sarebbe potuto derivare alcun pericolo.

Lo Scartazzini si è sforzato di dimostrare che Dante non si macchiò di vizj, non fu nè goloso, nè lussurioso; secondo lui, se riferissimo le parole di Beatrice: *tanto giù cadde* alla vita dissoluta, avremmo contro di noi la storia, nella quale il poeta apparisce ottimo padre di famiglia e ottimo cittadino. È vero che in un sonetto Dante rimprovera a Forese il vizio della gola, ma quando nel sesto ripiano del purgatorio gli dice:

. . . . . Se ti riduci a mente
Qual fosti meco, e quale io teco fui,
Ancor fia grave il memorar presente,

egli evidentemente pentesi di peccati commessi in gioventù, di aver preso parte qualche volta alle gozzoviglie di Forese. Non si vuol dire con ciò che Dante fu goloso quanto Forese, che fu immerso nel vizio fino al collo: ammettiamo il peccato, ma teniamoci lontani dall'esagerarlo, come fa lo Scartazzini per aver ragione di dire che Dante non ne ebbe briciolo. Giudiziosa è la nota del Longfellow al v. 126 del C. XXX del *Purg.* « Fin dove queste accuse che Dante fa di sè, fossero giustificate dai fatti, e fin dove possano esser riguar-

date come espressione d'una coscienza sensitiva e commossa, non abbiamo mezzi di determinare. Ma è senza dubbio semplice giustizia applicare a lui le parole che egli applica a Virgilio, Canto III, 8:

O dignitosa coscïenza e netta,
Come t'è picciol fallo amaro morso!

Questo verrebbe in mente, quando leggiamo ciò che Dante dice de' suoi mancamenti, come per esempio nella conversazione col suo parente Forese (1) ». Del resto che del peccato della gola Dante si sentisse un po' macchiato, abbiamo una prova nella domanda rivoltagli da Forese: *quando fia ch'io ti riveggia?* Perchè i due amici potessero rivedersi, occorreva che Dante dopo morto andasse nel cerchio de' golosi, e di questa andata pare che Forese non dubitasse. La risposta di Dante ce lo conferma:

Non so . . . . quant' io mi viva,
Ma già non fia il tornar mio tanto tosto,
Ch'io non sia col voler prima alla riva.

Un'altra prova, e di non piccol peso, della vita dissoluta di Dante è secondo me il famoso sonetto che gl'indirizzava Guido Cavalcanti; parmi anzi che esso si opponga ricisamente all'ipotesi dello Scartazzini. Chè, se Dante dopo la morte di Beatrice si fosse piegato alla miscredenza, ne avrebbe gongolato di gioja Guido, il quale trovava così nel suo grande amico un altro seguace delle proprie dottrine, e non si sarebbe certo

(1) Vedi *The Divine Comedy of Dante Alighieri translated by* H. W. Longfellow, vol. II, p. 334. Leipzig 1867.

lamentato con lui della *vita vile,* non gli avrebbe detto: *e trovoti pensar troppo vilmente!* Chi sa che *tra le persone molte* che prima *solevano spiacere* a Dante, e a Guido erano spiaciute sempre, non ci sia stato proprio Forese!

Quanto alla sensualità di Dante, lo Scartazzini ha combattuto anche lo Scheffer-Boichorst, che nel suo libro *Dell'esilio di Dante* scrive tutto un paragrafo per provare come qualmente il nostro poeta fosse tristo marito, infedele e adultero. Le *testimonianze storiche* addotte dal professore di Strasburgo sono: 1. Gentucca (*Purg.* C. XXIV, v. 43 e segg.); 2. la lettera a Moroello Malaspina, nella quale Dante confessa di essere innamorato; 3. la testimonianza di Bastiano d'Agubbio, il quale accusa Dante di lussuria e di adulterio. Lo Scartazzini osserva che Gentucca fece sì piacere a Dante la città di Lucca, ma dal luogo del *Purgatorio* non si può inferire nessun argomento pro o contro la sensualità del poeta (1): che la lettera di Moroello è apocrifa: che le parole di Bastiano sono un semplice esercizio di retorica, e l'accusa è desunta da una falsa interpretazione delle poesie erotiche di Dante. Diamo pur ragione allo

---

(1) Il D'Ovidio mi faceva una volta a proposito della Gentucca alcune acute osservazioni, le quali voglio qui regalare al lettore.

Alcuni interpreti credono che Gentucca sia stata una donna lucchese amata da Dante d'un amore puro, celeste; altri che fra Dante e Gentucca sia corsa una relazione d'amore tutt'altro che platonico, anzi secondo l'Imbriani (Vedi *Giornale napoletano della Domenica,* Anno I, n. 1) frutto ne sarebbe Beatrice, la nota figliuola del poeta. Non so capire, osservava il D'Ovidio, come i commentatori si ostinino ad affibbiare a Dante un amore platonico o sensuale, ogni volta che lo trovano in relazione con qualche donna: o che altra relazione non è possibile tra un uomo e una donna? Non potrebbe darsi che Gentucca avesse ospitato Dante, o l'avesse soccorso nelle miserie dell'esilio, o gli avesse fatto come da suora di carità in qualche malattia durante la dimora in Lucca? Ma se si trattasse d'una benefattrice, si potrebbe objettare, Dante si sa-

Scartazzini nell'apprezzamento delle prove addotte dallo Scheffer-Boichorst, neghiamo l'autenticità della lettera a Moroello Malaspina, ma qualche valore devono pure aver per noi le parole del Boccacci: « Tra cotanta virtù, tra cotanta scienza, quanta dimostrato è di sopra esser stata in questo mirifico poeta, trovò ampissimo luogo la lussuria; e non solamente ne' giovanili anni, ma anche ne' maturi (1) ». Il Boccacci è uno storico infedele, si objetta: sia pure, ma qui non si tratta d'una data, d'un fatto particolare non documentato; il Boccacci riferisce ciò che si sapeva del carattere di Dante, e se non avesse creduto vero il vizio, egli che del poeta più che una vita scriveva un elogio, si sarebbe guardato dal farne parola, o avrebbe gridato contro la calunnia. Mancano altri documenti storici: c'è però la tradizione, alla quale non si può negare un fondo di verità; e la lettera a Moroello, anche dichiarata apocrifa, conserva il suo valore, perchè non si sarebbe scritta, se non fosse corsa voce de' facili innamoramenti di Dante.

Vittorio Imbriani, nell'esaminare le *canzoni pietrose* di Dante, affaccia due osservabili ipotesi: che la Pietra, di cui il poeta s'innamorò, fosse la Pietra di Donato di

---

rebbe fatto predire la protezione di Gentucca a quel modo che si fa predire quella de' suoi grandi benefattori, di Moroello Malaspina e di Cane Scaligero, solennemente. L'objezione non regge: quelli erano grandi benefattori, ma Gentucca non era una principessa, non apparteneva a una famiglia illustre, come il Malaspina e lo Scaligero. D'altra parte come mai Dante avrebbe ricordato nel suo poema Gentucca, se avesse avuto con lei illecite relazioni, come avrebbe avuto cuore d'infamarla in un modo così solenne presso i suoi contemporanei e presso i posteri? C'è di più. Dante si fa predire da Bonagiunta, che una donna gli farà piacere Lucca, nel ripiano de' golosi, un po' prima di entrare in quello de' lussuriosi: come mai l'Urbiciani avrebbe predetto a Dante un nuovo peccato d'amore nel momento che stava per purgarsi de' vecchi tra le fiamme?

(1) Vedi Boccacci, *La vita di D. Aligh.*, p. 65 e seg. Firenze 1833.

Brunaccio, sua cognata e moglie del suo fratello consanguineo Francesco; e che Dante avesse prescelto lo *scandalo riminese,* che non aveva nulla di particolarmente bello o scusabile, e l'avesse ricoperto di tanta poesia, come quello che rappresentava la sua stessa situazione, lo sdrucciolo pericoloso, sul quale egli si era messo. « Vedi dove saresti trascorso! vedi dove conduceva la malnata passione, da te concetta! Specchiati in Paolo! » Notevolissima è l'osservazione dell'Imbriani, che Dante s'intenerisce subito, e si commuove fino alle lacrime, « quando si tratta de' peccati, a' quali fu più dedito, di casi, che s'avvicinano a' suoi; quando vede sè nei dannati ». E si commuove per Francesca, si commuove per Ciacco, mentre non piange al racconto del conte Ugolino, è crudele con Filippo Argenti, con Vanni Fucci, con Bocca degli Abati (1).

Contro lo Scartazzini si schierano anche due de' più antichi commentatori di Dante, uno de' quali ha una singolare importanza per essere in grado di sapere i fatti della vita del poeta meglio che non possa presumere qualsiasi de' critici moderni. L'Ottimo, che non dubita affatto della realtà di Beatrice, riconosce ne' canti XXX e XXXI del *Purg.,* oltre a un significato allegorico, un significato storico o, com'egli lo chiama, *laicale.* Nel proemio del cap. XXX scrive: « E più laicalemente si potrebbono sporre a lettera le parole di Beatrice, prendendo lei semplicemente per quella madonna Beatrice, ch'egli amò con pura benivolenza (siccome mostra nelle sue Canzoni e nella sua Vita Nuova), la quale partita dal mortale corpo tosto dimenticò e amò quella, per la quale disse: *Io mi son pargoletta bella e nova* ecc. Onde disse Beatrice: se tu m'amavi prima

(1) Vedi Imbriani, *Studi danteschi,* p. 490 e segg. Firenze 1891.

quand'io era al mondo, molto mi dovevi più amare quand' io era salita nel Cielo, dove li Angeli hanno pace, poich' io era venuta a quel sommo grado di beatitudine, ch' è l'ultimo fine ». E continuando a commentare le parole di Beatrice, l'Ottimo non cessa mai di distinguere il senso *laicale* dallo *spirituale*. Notevolissima è la sua chiosa ai versi :

Ben ti dovevi, per lo primo strale
Delle cose fallaci, levar suso
Diretro a me . . . . . .

« Questo testo è chiaro. Dice Beatrice: poichè la mia carne e le belle membra, che tanto piacere ti rappresentarono, erano fallite, (il quale fu il primo strale delle cose fallaci, che più ti punse), tu non dovevi attendere, nè operare, sì che un altro te ne fosse saettato. E dice, che nè quella giovane, la quale elli nelle sue Rime chiamò pargoletta, nè quella Lisetta, nè quell'altra montanina, nè quella, nè quell'altra li dovevano gravare le penne delle ale in giù, tanto ch'elli fosse ferito da uno simile, o quasi simile strale ». Dall'altro canto Pietro, figlio di Dante, nelle sue chiose al poema dichiara candidamente, che suo padre s'era molto ingolfato nel vizio della lussuria. La *selva selvaggia* del primo canto è per Pietro la figura dello stato vizioso di Dante; le tre fiere che impediscono di salire il monte, sono tre vizj, di cui egli è macchiato; la corda, colla quale aveva sperato *prender la fiera alla pelle dipinta*, simboleggia qualche frode commessa da lui « circa deceptionem mulierum, . . . quia zona luxuria figuratur » (1). A nessuno

(1) Vedi Rocca, *Di alcuni commenti della Divina Commedia composti nei primi vent'anni dopo la morte di Dante*, pag. 336 e seg., e pag. 384. Firenze 1891.

verrebbe mai in mente, che i vizj del padre se li potesse inventare Pietro, al quale certo doveva riuscire ingrato l'ufficio di commentatore coscienzioso, se in grazia di esso vedevasi costretto a rivelare ciò che pietà di figlio gli avrebbe suggerito di tener nascosto.

La prova principale della sensualità di Dante è nel C. XXVII del *Purg.*, dov'egli finge di dover traversare le fiamme de' lussuriosi. Non è assolutamente vero, che Dante, mentre nell' inferno è un semplice spettatore, nel purgatorio soffra insieme colle altre anime; di fatto non subisce le diverse pene, a cui son condannati i superbi, gl' invidiosi, gli accidiosi, gli avari, i golosi, e se passa in mezzo al fumo degl'iracondi, non ne è tormentato più che dall' alito infernale, *che con gli occhi e col naso facea zuffa.* L'unico tormento che è costretto a subire, è quello de' lussuriosi: se ne spaventa tanto che Virgilio per animarlo gli mormora un interrotto *ricordati, ricordati* . . . , e delle fiamme, poi, sente talmente l'incendio che *in un bogliente vetro gittato si saria per rinfrescarsi.* Ora se questo è l'unico patimento di Dante, la lussuria deve essere stato il peccato, di cui si sentisse assai intinto. E la parola interrotta di Virgilio non accenna ai trascorsi del lussurioso poeta? D'altra parte mi sembra notevole anche la collocazione del ripiano de' lussuriosi: è quello che conduce immediatamente al paradiso terrestre, è l'ultimo ripiano, come il peccato della lussuria è l' ultimo *muro* che divide Dante dalla sua donna. Non basta l'ala dell'angelo a cancellargli l' ultimo P, occorrono le fiamme purificatrici, perchè egli possa riveder Beatrice, a cui più volte è stato infedele.

IL PRIMO ACCENNO DI DANTE AL SUO POEMA.

Nella seconda stanza della canz. *Donne, ch' avete intelletto d'amore,* con cui nella *Vita Nuova* principiano le rime del dolce stil nuovo, gli angeli pregano Dio di far salire subito in cielo Beatrice, *che 'nfin lassù risplende,* e Dio risponde: soffrite in pace ch' essa resti quanto io voglio

> Là, ov' è alcun che perder lei s' attende,
> E che dirà nell' inferno a' malnati:
> Io vidi la speranza de' beati.

Chi s' attende di perder Beatrice, è senza dubbio Dante. Or nella predizione divina, ch' egli dirà ai peccatori dell' inferno d' aver visto Beatrice, c' è oppur no un lontano accenno alla *Divina Commedia?* No, risponde ricisamente il D'Ancona: « vi è qui con esagerazione poetica, una espressione di umiltà debita dinnanzi alla giustizia di Dio e alla divinità di Beatrice, ma non un accenno al poema. Rispetto alla santità di Beatrice cresce in Dante il senso della propria infermità morale. A Beatrice, la gloria del Paradiso: a lui la dimora dei dannati, pur consolata da questo vanto di aver veduta

viva e amata in terra Beatrice, *la speranza dei beati* » (1). Al Casini, ultimo commentatore della *Vita Nuova,* pare inoppugnabile l'interpretazione dell'illustre professore pisano (2). Non tutti certamente saranno di questo parere: quindi a fare un po' di discussione non credo si perda tempo.

Notiamo, sin da principio, che la predizione è posta in bocca a Dio, ed è pronunziata colla solennità d'un decreto, con quella solennità che non lascia sperare possa andar la cosa diversamente. Di conseguenza per farsi decretar da Dio l'inferno, doveva Dante sentirsi gran peccatore. Ma, quali potevano essere i suoi grandi peccati? Perchè egli giudicavasi già dannato? Non so se siasi al caso di rispondere a queste domande: quel che mi par certo, si è che l'amante di Beatrice, quel caldo amante che troviam così ben dipinto nella *Vita Nuova,* non poteva essere un peccatore degno dell'inferno. Se tale si fosse Dante professato, sarebbe caduto in una sconcia contradizione, avrebbe in un tratto distrutto quel mondo di dolci pensieri e di casti sentimenti, che l'amore di Beatrice aveva creato in lui, e Beatrice stessa sarebbe apparsa assai meno bella. Come si fa a mettere una santa, che gli angeli vogliono in cielo, in compagnia d'un peccatare degno dell'inferno per giudizio proprio di Dio? — Ma quell'inferno è un'esagerazione poetica, dalla quale deve meglio resultare la divinità di Beatrice — Sarebbe in verità un'esagerazione enorme: un amante per esaltare la sua donna non si

---

(1) Vedi D'Ancona, La *Vita Nuova* di Dante illustrata con note, Pisa 1884, p. 144. Nei passi che riporto dell'opera di Dante, ho sempre seguito questo testo.

(2) Vedi Casini, La *Vita Nuova* con introduzione, commento e glossario, Firenze 1885, p. 90. Le citazioni de' rimatori antichi sono fatte secondo il testo datoci in questo libro.

dichiarerebbe mai un malnato. Come pretender con questo titolo d'esser riamato? E come Dante avrebbe potuto denigrar sè stesso in una canzone che pur aveva l'incarico di raccomandarlo a Beatrice? Quel titolo di malnato, dato nientemeno che da Dio, non era affatto una buona raccomandazione. Di un sol peccato s'era reso Dante colpevole verso Beatrice, del peccato cioè d'aver fatto credere d'amare un'altra donna tanto che « troppa gente ne ragionava oltre li termini della cortesia »; e Beatrice crucciata gli negò il suo dolcissimo saluto. Ma quella donna doveva servir di difesa, doveva nascondere l'amore vero; e Dante si dichiara subito innocente in una ballata, dove dice a Beatrice che fin dalla puerizia fu suo, e « mai non s'è smagato », e che se ella non lo vuol perdonare, gli comandi di morire, e si vedrà presto ubbidita.

Si sa che la beatitudine del nostro poeta dimorava nel saluto di Beatrice, che quel saluto era fine di tutti i suoi desiderj; ma è bene ricordare, per la nostra questione, quanta ne fosse l'efficacia, quanto « virtuosamente » operasse. Cito le parole stesse di Dante: « Dico che quando ella apparia da parte alcuna, per la speranza della mirabile salute nullo nemico mi rimanea, anzi mi giungea una fiamma di caritade, la quale mi facea perdonare a chiunque m'avesse offeso: e chi allora m'avesse addimandato di cosa alcuna, la mia risponsione sarebbe stata solamente: *Amore,* con viso vestito d'umiltà. E quando ella fosse alquanto propinqua al salutare, uno Spirito d'amore, distruggendo tutti gli altri spiriti sensitivi, pingea fuori li deboletti Spiriti del viso, e dicea loro: *Andate ad onorare la donna vostra;* ed egli rimanea nel loco loro. E chi avesse voluto conoscere Amore, far lo poeta mirando lo tremore degli occhi miei. E quando questa gentilissima donna salutava, non

che Amore fosse tal mezzo, che potesse obumbrare a me la intollerabile beatudine, ma egli quasi per soperchio di dolcezza divenia tale, che lo mio corpo, lo quale era tutto allora sotto il suo reggimento, molte volte si movea come cosa grave inanimata ». Or bene, se tanta efficacia aveva il semplice saluto di Beatrice, se Dante studiavasi sempre di meritarlo in modo che al non averlo preferiva la morte, e se tanta era la squisitezza de' suoi sentimenti da non desiderare dalla bella donna che quell' atto cortese, come poteva dirsi malnato, e farsi condannare da Dio all' inferno?

Il son. *Morte villana, di pietà nemica* finisce co' versi:

Chi non merta salute,
Non speri mai d' aver sua compagnia,

la compagnia di Beatrice, come interpretano il Torri, il Fraticelli, il Witte (1). Quindi, se Dante sentiva di non meritare la salute eterna, anzi sentiva di meritar l' inferno, non doveva sperar la compagnia di Beatrice: ma il fatto non va così, chè se si togliesse al poeta anche quella speranza, non sapremmo addirittura cosa dire del suo amore, del suo continuo sospirare per la donna gentilissima.

Un altro luogo della *Vita Nuova,* se s' interpreta come vuole il Casini, aggiunge forza a' nostri argomenti. Quando morì Beatrice, al poeta non parve bene trattare della dolorosa *dipartita* di lei per tre ragioni: la terza era che trattandone avrebbe dovuto farsi *laudatore di sè stesso,* « la qual cosa è al postutto biasimevole a chi 'l fa ». Il Casini spiega che Dante « sarebbe venuto

(1) Non così gli altri commentatori. Vedi quel che dice il D'Ancona nell' Op. cit., p. 67 e seg.

implicitamente a lodare sè stesso, in quanto fra tutti gli uomini era stato eletto all' amore di questa donna mirabile ». Dunque, se per questo Dante credeva di dover lodare sè stesso, parlando della morte di Beatrice, dov' era più il peccatore degno dell' inferno? Come poteva lodarsi chi s' era già creduto un dannato? A parecchi forse non garberà la spiegazione del Casini; ma questo egregio commentatore deve pur convenire che essa si ritorce facilmente contro di lui, quando dichiara inoppugnabile il D'Ancona, che vuol condannar Dante all'inferno. Nè poteva Dante credersi meritevole di questa condanna, se amava una donna, di cui scriveva questi bei versi:

La vista sua fa ogni cosa umile,
E non fa sola sè parer piacente,
Ma ciascuna per lei riceve onore.
Ed è negli atti suoi tanto gentile,
Che nessun la si può recare a mente,
Che non sospiri in dolcezza d' amore.

Beatrice partecipava alle cose la propria perfezione: come mai non l'avrebbe partecipata a Dante, al suo amante, che pensava sempre a lei, e lei sola vagheggiava? Nel son. *Negli occhi porta la mia donna Amore*, scritto poco dopo la canz. *Donne, ch' avete intelletto d'amore*, Dante lodava chi prima vide Beatrice, « venendo a dire, annota il D'Ancona, che chi *prima la vide*, chi primo di lei s' accorse, quegli ne sentì la potenza vivificante, e ne ottenne perciò lode per aver corrisposto coi pensieri e colle opere a tanta efficacia ». « Ma, seguita l'illustre critico, chi fu colui che primo la vide, primo di lei si accorse? Fu Dante, che s' avvide di lei, quando per la sua tenera età nessuno le badava, ed egli ne

divinò pertanto la celeste natura ». Dunque il nostro poeta aveva corrisposto coi pensieri e colle opere alla efficacia di Beatrice; dunque un peccatore da meritare l'ira di Dio non poteva essere, nè dirsi. Giova pur avvertire che Dante facendosi condannare solennemente all' inferno da Dio, non avrebbe forse terminato la *Vita Nuova* con queste parole: « E poi piaccia a Colui, ch' è Sire della cortesia, che la mia anima se ne possa gire a vedere la gloria della sua donna, cioè di quella benedetta Beatrice, che gloriosamente mira nella faccia di Colui, *qui est per omnia saecula benedictus* ». Nel mettere insieme la sua operetta egli avrebbe dovuto accorgersi che avrebbe dato troppo nell' occhio la contradizione, in cui veniva a cadere.

Ma l'ostacolo maggiore all'interpretazione del D'Ancona s' incontra nella nostra stessa canzone. La terza stanza, che ci fa sapere la virtù di Beatrice, si chiude così:

Ancor le ha Dio per maggior grazia dato,
Che non può mal finir chi le ha parlato.

Dante, quindi, non poteva finir male, non gli poteva toccar l' inferno. Chi dà ragione al D'Ancona, non so come possa conciliare con questi versi i due in questione: queste due coppie di versi, così vicine nella canzone, si contradicono come sì e no. Venne, è vero, il tempo de' peccati, ma Beatrice allora non era più in terra: Dante peccò appunto perchè aveva dimenticato quella gentilissima, e s' era volto ad altri amori. Ricordate come nel secondo canto dell' *Inferno* Lucia esorta Beatrice ad ajutare Dante:

Chè non soccorri quei che t' amò tanto,
Che uscio per te della volgare schiera?

Se Dante per effetto del suo grande amore era uscito dal volgo, *dalla pastura del vulgo,* non poteva certo ritenersi un malnato e condannarsi all' inferno. Ricordate altresì quel che Beatrice, in cima al purgatorio, disse agli angeli, i quali s' erano impietositi allo smarrimento del povero poeta:

Questi fu tal nella sua vita nuova
  Virtualmente, ch' ogni abito destro
  Fatto avrebbe in lui mirabil pruova.

. . . . . .

Alcun tempo il sostenni col mio volto;
  Mostrando gli occhi giovinetti a lui,
  Meco il menava in dritta parte volto.
Sì tosto come in sulla soglia fui
  Di mia seconda etade, e mutai vita,
  Questi si tolse a me, e diessi altrui.
Quando di carne a spirto era salita,
  E bellezza e virtù cresciuta m' era,
  Fu' io a lui men cara e men gradita;
E volse i passi suoi per via non vera.

Adunque soltanto dopo la morte di Beatrice, si mise Dante per la falsa via, soltanto allora poteva dirsi malnato e farsi condannare all' inferno, e col fatto all' inferno, come egli stesso narra, lo condannò Dio, ma nel cielo per buona fortuna tre donne benedette intercessero per lui, e lo liberarono dalle pene eterne.

Il Casini a sostegno dell' interpretazione del D'Ancona osserva che altri poeti dicono « di non desiderar più altro paradiso, poichè sono stati beatificati dalla vista della loro donna ». Chiaro Davanzati scrive:

Di tanto son gioioso
c' ho visto lo suo viso,

la bocca e 'l dolze riso
e 'l parlare amoroso,
che d' altro paradiso
non saria mai voglioso.

E Monte Andrea, alla sua volta, canta:

E sì m' avete nel tutto conquiso
di voi, mia donna, amar di puro amore,
che mai no' spero 'n altro paradiso.

I due esempj, a mio parere, non calzano, perchè il non desiderare altro paradiso dopo aver visto la donna amata è ben diverso dal condannarsi all' inferno, come farebbe Dante. Nè più saldo appoggio può avere il Casini in alcuni versi d' una canzone, che trovasi nel Canzoniere vaticano 3793 in coda a quella nostra della *Vita Nuova,* e che è la risposta nel nome delle donne gentili. I versi sono i seguenti:

poi ched egli è infra gl' innamorati
quel che 'n perfetto amar passa e più giova;
noi donne il metteremmo in paradiso,
udendol dir di lei c' ha lui conquiso.

Come a dire, egli si mette nell' inferno, ma noi lo metteremmo in paradiso. Veramente questo concetto non s' intravvede bene; spiccherebbe invece, se le donne gentili non avessero scompagnato i due amanti, se cioè avessero dichiarato che del paradiso degnissima era Beatrice, ma non affatto indegno Dante che con tanta grazia cantava di lei. Del resto, se la canzone, come pare a buoni giudici, non è di Dante, dato e non concesso che in que' versi chiaramente si scorga il senso

voluto dal Casini, soltanto ciò ne vien di conseguenza, che un rimatore antico intese il luogo controverso della *Vita Nuova*, com' è stato spiegato molto tempo dopo. Niente però toglierebbe, che il buon rimatore potesse aver fallato.

La deploratoria, composta da Cino da Pistoja per la morte di Beatrice, ci mostra a mio giudizio che un amico di Dante non intese i versi in questione come, secondo il Casini, li avrebbe interpretati l' ignoto rimatore antico. Cino dopo aver detto, per confortare Dante, che in questo mondo si vive « in angosciosa noia », e beata è l'anima che lascia le miserie umane, e « va nel ciel dov' è compita gioia », soggiunge:

Or dunque di che il vostro cor sospira,
che rallegrar si dee del suo migliore?
chè Dio nostro signore
volse di lei, come avea l'angel detto,
fare il cielo perfetto.

L'allusione alla canz. *Donne, ch' avete intelletto d' amore* è evidente; il poeta l' aveva ben presente alla mente, l' aveva, starei per dire, davanti agli occhi. Seguita poi Cino:

Di che vi stringe il cor pianto ed angoscia
chè dovreste d' amor sovragioire,
che avete in ciel la mente e l' intelletto?
Li spirti vostri trapassâr da poscia
per sua virtù nel ciel: tal è il desire,
che Amor lassù li pinge per diletto.

La condanna all' inferno che Dio pronunzia nella canzone di Dante, ricordata perfettamente da Cino, avrebbe

dovuto impedire a questo poeta d'immaginare che gli spiriti dell'afflitto amico trapassassero nel cielo. A Dante per decreto supremo toccava la dimora de' dannati: il cielo non gli poteva essere aperto in nessun modo. Con più altre parole Cino racconsola lo sventurato amante di Beatrice:

. . . . . vi chiero,
che allegramente prendiate conforto,
nè abbiate più il cor morto
nè figura di morte in vostro aspetto:
però che Dio locata l'ha fra' suoi,
et ella ognora dimora con voi.

Tra l'anima beata del paradiso e Dante non s'è spezzato il legame; e più sotto Cino dice che spesse volte gli spiriti di Dante *fanno il viaggio* nel paradiso. Aggiunge ancora che l'afflitto amante (si noti questo) correrà pericolo di dannarsi, se continuerà a non darsi pace:

. . . l'uomo per dolor more e dispera.
Come vedreste poi la bella ciera,
se vi cogliesse morte in disperanza?

Dunque nemmeno Cino da Pistoja credeva che Dio nella sua predizione condannasse Dante all'inferno: tutt'altro, doveva anche lui salire al paradiso per veder la *bella ciera*. Se poi, come a torto alcuno vorrebbe, non è Cino l'autore della deploratoria, non importa; sarà un altro rimatore antico, il quale può tener ben fronte all'anonimo scrittore della risposta in nome delle donne gentili, dato sempre e non concesso che i versi di costui sopra citati abbiano il senso voluto dal Casini.

Ma, a buon conto, quale è il significato di quella predizione? A che volle Dante alludere? Al suo futuro viaggio per l'altro mondo, al suo poema, rispondono in coro parecchi commentatori. Il Gaspary nella sua *Storia della letteratura italiana* comincia il bel capitolo sulla *Commedia* coll'affermare che i versi in questione nient'altro possono significare se non che Dante fin d'allora pensava a un poetico viaggio per il mondo di là. Che abbiano ragione que' commentatori, che abbia ragione il Gaspary, a me pare evidente, o almeno l'interpretazione di costoro credo debbasi preferire, come più probabile, a quella del D'Ancona. Dante, osserva in contrario il Todeschini, quando compose la canz. *Donne, ch' avete intelletto d' amore,* era un giovane di ventiquattro anni, ora poeta ora soldato, che si dilettava di disegno, di musica, e innamorato di una bella donna: « ora, era questo l'uomo che potesse concepire il disegno di un viaggio nei regni eterni? » Perchè no?

A ventiquattro anni Dante non aveva certo cominciato ad abbozzare quel poema che fu la *Divina Commedia,* ma alla sua mente poteva essersi affacciata la prima idea d'un viaggio per l'altro mondo. Anzi, chi tien conto delle condizioni letterarie de' tempi, dell'ambiente medioevale, in cui le *visioni* erano piante spontanee, di quel misticismo che pur traspare nella *Vita Nuova,* deve ritenere che se nel vigor giovanile la fantasia di Dante sentivasi capace di comporre un poema, questo avrebbe trattato, come poi col fatto avvenne, dell'altra vita, de' regni oltramondani, ch'erano anche soggetto frequente delle rappresentazioni di piazza, a cui forse Dante qualche volta assistette. Non c'è sempre dato di rintracciare la prima storia della concezione di un poema, di un'opera qualsiasi; spessissimo ci si presenta davanti bell'e fatto il palazzo senza che noi

possiam sapere come e quando se ne gittarono le fondamenta. Questo però non è il caso di Dante: l'accenno alla *Divina Commedia* contenuto ne' versi in parola, è vago, incerto, come vaga, incerta doveva essere la prima idea del poema, ma niente lo esclude come cosa impossibile. È indeterminato anche il secondo accenno che trovasi nell'ultimo capitolo della *Vita Nuova,* e pure nessuno ne dubita: perchè poi dubitar tanto del primo? — Ma in qual luogo dell'*Inferno* Dante dice ai malnati d'aver visto la *speranza dei beati?* — Sarebbe curioso, se questo luogo ci fosse: pretendere questo è come volere che Dante, quando scriveva la nota canzone, avesse già concepita nelle singole parti la prima cantica della *Divina Commedia.* In qual modo a ventiquattro anni egli ideasse il suo poema, non sappiamo, ma è facile immaginare che coll'andar del tempo mutasse il primitivo disegno: forse, quando si mise all'opera, dell'antica pianta dell'edificio doveva esserci rimasta appena qualche incerta traccia. Nessuno, credo, vorrà sostenere che Dante essendosi impegnato, una volta, di dire nell'inferno a' malnati d'aver visto la *speranza dei beati,* avrebbe sentito l'obbligo di mantener la promessa, e l'avrebbe mantenuta. In questo ordine di cose credere a certi obblighi è davvero singolare: Dante non aveva firmata, sto per dire, una cambiale da pagare a scadenza fissa. D'altra parte, le opere di Dante (lo stesso dicasi delle opere di qualsiasi scrittore) non sono come una tela svolgentesi a mano a mano senza che neppure un filo solo si spezzi, o, per servirmi di un'altra immagine, come una serie ben connessa di proposizioni geometriche, di cui l'una generi l'altra, l'una integri, sviluppi l'altra, senza dar luogo a nessuna contradizione. Volete delle prove che nelle opere di Dante non c'è questo processo rigoroso?

Quando nel *Convivio* (trat. IV, cap. 28) con belle parole mentovava Guido da Montefeltro tra que' nobili che « nella lunga età a religione si rendero ogni mondano diletto et opera diponendo », Dante non doveva crederlo un'anima dannata, ed era quindi lungi dall'immaginare il famoso episodio del XXVII canto dell'*Inferno,* che certo non sta in buona armonia col passo citato. Così pure, scrivendo nella stessa opera (trat. II, cap. 14) non esser altro le macchie della luna che « rarità del suo corpo, alla quale non possono terminare i raggi del sole e ripercuotersi così come nell'altre parti », non pensava di farsi confutare da Beatrice nel suo viaggio per il cielo (*Parad.* C. II). Più notevole è che Dante vien meno a sè stesso, a qualche suo proposito anche da una cantica all' altra. Beatrice, per esempio, avrebbe dovuto predirgli l' esilio, col *chiosare il testo* un po' oscuro di Farinata e di Brunetto Latini (*Inf.* C. X e XV).

Quando sarai dinanzi al dolce raggio
Di quella il cui bell'occhio tutto vede,
Da lei saprai di tua vita il viaggio,

aveva detto Virgilio, e questi non poteva sbagliare. Col fatto poi non Beatrice, ma Cacciaguida rivela al poeta *qual fortuna gli s'appressava* (*Parad.* C. XVII). Quando fa dire a Stazio (*Purg.* C. XXII, v. 113) che nel primo cinghio del carcere cieco *evvi* anche *la figlia di Tiresia,* cioè Manto, non dimentica Dante d' averla messa nella quarta bolgia dell' ottavo cerchio infernale, tra gl' indovini (*Inf.* C. XX, v. 52 e segg.)? (1) Dunque

(1) Molti commentatori, per giustificare Dante, sono andati a dissepellire due nuove figlie di Tiresia di nome Istoriade e Dafne, ma a questo loro ripiego si oppongono forti ostacoli. Vedi il commento dello Scartazzini.

è più il caso di maravigliarsi che Dante non attuasse nella *Divina Commedia* quanto non pochi anni prima aveva immaginato nella *Vita Nuova*, che dimenticandosi nell'inferno di dire a' malnati di aver visto *la speranza de' beati*, mancasse alla vecchia promessa fatta nella canz. *Donne, ch' avete intelletto d' amore?*

Strana, in fine, mi sembra l'ipotesi del Todeschini e poco degna d'un critico acuto, quale egli rivelasi nelle discussioni dantesche, cioè che la stanza contenente il passo controverso non appartenga al tempo, in cui Dante dettò la canzone, ma a quello in cui compilò la *Vita Nuova*. Codesta supposizione, che il D'Ancona confuta assai bene, snatura l'opera del poeta, il quale sarebbe considerato come un critico o uno scienziato che accortosi, nel mettere insieme un suo lavoro, di poter rincalzare con un nuovo argomento o con una nuova esperienza la propria tesi, si rifà da capo, e aggiunge nuove pagine al libro (1).

---

(1) Anche il Wegele (Op. cit., nel cap. *Die Enstehungszeit der Göttlichen Komödie*, p. 389 e seg.) crede che questa prima canzone della *Vita Nuova* dovè assumere la forma attuale dopo la morte di Beatrice e dopo che Dante ebbe tracciato le linee fondamentali del poema. Dante, così argomenta il critico tedesco, accenna chiaramente alla salvazione che gli toccherebbe più tardi per mezzo della sua Beatrice, quando dice nella terza stanza che *non può mal finir chi le ha parlato*. E se ciò non basta a convincerci, soggiunge, un'altra prova ci offre quel luogo della seconda stanza, nel quale giustamente è stato riconosciuto un accenno del poeta al suo viaggio per l'inferno. Ma quest' *altra prova* non vale, perchè Dante poteva benissimo aver cominciato a pensare al poema fin da quando mise mano alla canzone, come nemmen regge la prima, l'accenno cioè alla futura salvazione, perchè ne' versi:

Ancor le ha Dio per maggior grazia dato,
Che non può mal finir chi le ha parlato

(tradotti un po' liberamente dal Wegele colle parole: « der dem sie einmal ihre Huld zugewendet hat, kann nicht ewig verloren sein, so hoch hat sie Gott begnadet ») il poeta non allude menomamente alla sua sal-

vazione futura, ma in generale rileva il benefico influsso che sugli altri esercita Beatrice.

Nel suo bellissimo saggio *La morte di Beatrice* (Torino 1890) lo Scherillo ha messo innanzi una nuova congettura. Mentre nega che la seconda strofa possa essere un'interpolazione posteriore, egli crede probabile che i due difficili versi in questione siano stati sostituiti ad altri due dopo la visione finale della *Vita Nuova*, intorno cioè al 1292. In altri termini, quando avuta l'ultima visione della *Vita Nuova*, Dante cominciò a pensare al poema, volle, nel mettere insieme il libretto de' suoi amori giovanili e nel ritoccare qua e là le poesie già composte, far profetizzare allo stesso Dio il suo viaggio per l'altro mondo, il suo incontro co' *malnati*, e scrisse, sostituendoli ad altri, i due versi tanto discussi.

UNA VARIANTE DI PUNTEGGIATURA AL C. XIII

DEL *PARADISO*

I.

Una volta, per aver ritenuto brutta una variante d'un verso di Dante, ebbi a sentire la voce grossa d'un critico, che rimproverandomi di non aver stabilito il valore e la fonte del testo, minacciò quasi di farmi la storia di tutti i codici della *Divina Commedia* e di tutte le edizioni dall'invenzione della stampa in poi (1). Nella questione delle varianti, egli diceva, l'estetica non ha che vederci; bisogna consultare i manoscritti. In teoria aveva ragione, ma sbagliava nel mio caso particolare, anzi s'intrigava in contradizioni ed errori da far veramente pietà. Di quel critico mi son ricordato, rileggendo la nota dello Scartazzini al v. 104 del C. XIII del *Paradiso*, citata dal dott. Filomusi-Guelfi nello scritto sul *vedere di Salomone* (2). La teoria che si devono ri-

---

(1) La variante riguardava il verso:

Di quel signor de l'altissimo canto.

Vedi la prima delle mie *Questioni letterarie*, Napoli 1887. L'articolo del mio critico, comparso nella *Cronaca minima* di Livorno (Anno I, n. 21), fu da me confutato nella nota a p. 78 e segg. delle *Altre questioni letterarie*, Napoli 1888.

(2) Vedi vol. II, n. 3 del periodico *La biblioteca delle scuole italiane*.

spettare i manoscritti, sta senza dubbio, ma anche in questa faccenda invocherei il *rationabile obsequium*; mettersi sotto i piedi la ragione per non contradire all'autorità de' manoscritti mi sembra... posso dirlo? una stoltezza. Quando ripenso che oggi pur sotto gli occhi dell'autore che corregge o fa correggere le bozze di stampa, si commettono talvolta in un libro errori di dizione, che mutano perfino il senso del testo, non mi sembra strano che i poveri amanuensi, mettiamo, del secolo XIV potessero sbagliare nel copiare, e sbagliassero specialmente, quando il significato d'una frase, d'un verso non era loro evidente, come sbaglia chi copia musica senza saper di crome e biscrome.

La *e* del verso:

Regal prudenza e quel vedere impari

dovrebbe ritenersi congiunzione, perchè la maggior parte de' codici e delle edizioni antiche ha *et* o il solito segno & invece della sola *e*. Ma come fare, se non ne vien fuori un senso netto? Tanto vuole la maggioranza de' codici, risponderebbero i ciechi adoratori de' manoscritti, e fors' anche quel mio critico, e non ci potete porre rimedio; scervellatevi a cavar dal verso un significato qualsiasi, ma non mettete la mano sulla *e* congiunzione, che ormai è sacra. — Ma Dante sgrammaticherebbe, se quella *e* fosse congiunzione. — Non sappiamo che farci; son troppi codici ad attestarlo... E se s'insistesse nelle domande, si risponderebbe sempre così, e piuttosto si vorrebbe far commettere a Dante uno sproposito che negar fede ai manoscritti; eppure l'esperienza dimostra che sviste di scrittura possono trovarsi financo nel manoscritto originale di un'opera. Manco male che nel presente caso ci son codici, i quali non hanno *et* o il se-

gno &, ma la pura *e*: altrimenti la causa del buon senso sarebbe irremissibilmente perduta. E se è vero che *i meno tirano i più,* posto che ne' più non ci sia senno, questa volta che ne' più dei codici non c'è senno affatto, la vittoria è de' meno.

Ma lo Scartazzini non è contento di questa vittoria, perchè diventando il verso assai agevole a intendersi coll' accentare la *e*, si verrebbe a violare un canone di critica, per il quale « la lezione più difficile è da preferirsi alla più facile ». Non so se siasi mai compilato un codice della critica, ma se c'è, e contiene questo canone, è nostro dovere abrogarlo subito, perchè certo fu fatto in un tempo, in cui gli uomini (per servirmi della frase biblica) vollero piuttosto le tenebre che la luce, e noi oggi invece vogliamo la luce. Ma di grazia perchè volete togliere a Dante la facoltà di esprimersi chiaramente? O credete che il farsi capire non sia da grand'uomo? Ma questa volta il grand' uomo ben poteva, anzi doveva venir meno alla legge che gli fa lo Scartazzini, perchè s' era proposto di *chiarire* una questione teologica. Anche in una nota al v. 26 del C. XI:

E là u' dissi: *Non surse il secondo,*

discutendo la variante *nacque,* che alcuni codici ed edizioni hanno in luogo di *surse,* il chiaro dantista c' imbandisce il suo prezioso canone di critica. Ma se c' è variante che offenda il senso comune, si è appunto questa del *nacque.* Come? S. Tommaso che ha detto già un'altra volta *surse,* che poi nel C. XIII al v. 106 insisterà sulla proprietà di questo verbo, cambierebbe di punto in bianco senza nessuna ragione, nel momento in cui gl'importava esser fedele alla primitiva locuzione, il *surse* in *nacque?* O le anime del paradiso hanno debole la me-

moria? « Ma, si domanda lo Scartazzini, se il Poeta scrisse *surse*, come si fa a spiegare l'origine della lezione *nacque?* » E soggiunge subito: « Secondo i due canoni della critica, che quella lezione è da ritenersi genuina ed originale, dalla quale si può spiegare l'origine delle altre, e che la lezione più difficile è da preferirsi alla più facile, si dovrebbe qui accettare il *nacque* ». Apriti, cielo: *si dovrebbe qui accettare il nacque.* Del resto al codice dello Scartazzini si attengono pure quelli che nel commentar la *Divina Commedia,* renunziano alle interpretazioni facili e ovvie, e *volgono* il lettore per i tortuosi (stavo per dire *empj*) *giri* de' loro ragionamenti a fine di fargli ritrovare un' idea, che essi immaginano aver il poeta seppellita ne' suoi versi per provare l'acume de' futuri studiosi.

Esaminiamo la terzina, di cui fa parte il verso in questione:

Onde se quel ch' io dissi e questo note,
Regal prudenza e quel vedere impari,
In che lo stral di mia intenzion percuote.

Se la *e* è congiunzione, *impari* deve essere necessariamente verbo, e non di modo soggiuntivo, come a detta del Blanc han creduto la Crusca e alcuni antichi interpreti, ma di modo indicativo. Cioè: se noti quanto sinora ti ho detto, tu impari la regal prudenza e quel vedere, di cui intendevo parlarti. Osserva il dott. Filomusi-Guelfi, che quell' *impari* è certissimamente un aggettivo, e bisogna esser ciechi per non vedere in esso il *senza pare* del verso 89 dello stesso C. XIII, e che la frase *imparare regal prudenza* non è propria a significare il concetto di Dante. A me pare che la prima objezione non regga affatto, e la seconda sia assai de-

bole. Non so comprendere perchè Dante, avendo una volta riferita a Salomone l'espressione *senza pare*, non possa poi mettere insieme le parole *vedere* e *impari* e dare a *impari* il valore di verbo e non di aggettivo, tanto più che l'aggettivo *impari* non è assolutamente necessario accanto a *vedere*, essendo questo determinato dal verso:

In che lo stral di mia intenzion percuote,

verso che sarebbe destinato a richiamare alla memoria il *senza pare*, dato prima a Salomone, e questi altri versi (112 e segg. del C. X):

.... l'alta mente u' sì profondo
Saper fu messo, che, se il vero è vero,
A veder tanto non surse il secondo.

Di proprietà di frase non giova discorrere, quando si ha da badare a qualcosa di più importante, al senso intero della terzina, che se veramente venisse fuori logico e netto, ci farebbe chiudere un occhio sull' imperfetta locuzione. A me pare che qui non si tratti d'una improprietà di vocabolo, ma di una sgrammaticatura bella e buona, che non si nasconde a chi legge la terzina seguente:

E, se al *surse* drizzi gli occhi chiari,
Vedrai aver solamente rispetto
Ai regi che son molti, e i buon son rari.

Prima Dante direbbe: se noti questo, tu *impari*, e poi soggiungerebbe: se noti quest'altro, tu *vedrai;* e osservisi che al *vedrai* non lo tirava la tirannia della rima,

e poteva senza incomodo mutare il *vedrai* in *vedi* ed evitar di mettere in evidenza la sgrammaticatura. Ma c'è di meglio. Anche lo Scartazzini che sta colla maggioranza de' codici, e vuole le lezioni difficili, ammette che il concetto del testo « non può esser dubbio, ed è: quel vedere che io dissi in Salomone esser sommo, era senno di re ». Nessuno vorrà negare che la terzina in parola sia la conchiusione del ragionamento già fatto, la conseguenza d'un sillogismo: or posto questo, come S. Tommaso poteva conchiudere con queste parole: dunque, se noti quanto ti ho detto, tu impari due cose, la *regal prudenza* e il *vedere senza pare?* Come se un chimico dopo aver dimostrato che lo zolfo e il mercurio uniti insieme fanno il cinabro, finisse col dire: vedete, questo che ho nella mano destra, è lo zolfo, e questo che ho nella sinistra, è il mercurio, *quod erat demonstrandum!* Ma quel che doveva dimostrarsi, era che zolfo e mercurio fanno il cinabro, la combinazione de' due corpi.

Quanto torna più comodo, ad onore della ragione umana, accentare quella *e* in barba alla maggioranza de' codici e delle antiche edizioni! N'esce questo senso chiaro, logico: dunque, se noti quanto io ti ho detto, *regal prudenza* è appunto quel *vedere senza pare,* di cui intendevo parlarti. Ma lo Scartazzini (e in questo, come nel famoso canone di critica, lo segue il dott. Filomusi-Guelfi) salta su a dire: voi dovete aggiungere per ottenere un tal senso il verbo *conoscerai,* che manca nel testo, e codesta aggiunzione non è permessa. Più ci penso, e più mi sembra strana l'objezione del chiaro dantista: ma chi mai ha detto di voler cacciar dentro il verso di Dante il verbo *conoscerai,* o ne ha sentito stretto bisogno? Nel commento di Benvenuto Rambaldi comparisce il *conoscerai,* ma questo verbo anche lì non è *conditio sine qua non,* e se ne può far di meno senza

scapito del senso. Non comprendo poi la ragione che persuade il dott. Filomusi-Guelfi a rifiutar la *e* verbo. « La *regal prudenza,* egli scrive, è bensì *quel vedere senza pari,* a cui accennava, sin da principio, S. Tommaso; ma qui l'ordine logico vuole che l'una sia distinta dall'altro. S. Tommaso ha parlato due volte di Salomone: or *la regal prudenza* corrisponde a ciò che ne ha detto la seconda volta, e precisamente ne' versi 94-102 del C. XIII; mentre il *vedere impari* corrisponde a ciò che n' ha detto la prima, ne' versi 112-114 del C. X ». No, l'ordine logico vuole che la regal *prudenza* non sia distinta dal *vedere impari,* perchè S. Tommaso nella terzina in questione, come nella seguente più sopra citata, intende di conchiudere, e però mette insieme que' due termini, la cui stretta relazione per l'innanzi non era apparsa evidente all' intelletto di Dante. È inutile citare le leggi sillogistiche; d' altra parte tutti sappiamo che buon scolastico era il nostro Santo.

Ma l' objezione del dott. Filomusi-Guelfi deve spianare la via alla variante, ch'egli propone per comporre la pace tra i commentatori. Propone cioè di dar ragione alla maggioranza de' codici e delle antiche edizioni, che hanno la *e* congiunzione, e di mettere in fine della terzina una semplice virgola invece del punto: così essa farebbe colla terzina seguente un periodo solo, di cui verbo principale sarebbe il *vedrai* del v. 107. Il primo intoppo a codesta proposta vien da quel che or ora ho detto sulla necessità di non separare, come vorrebbe il nostro critico, la *regal prudenza* dal *vedere impari;* e se il mio lettore riconosce, come gl'impone la logica, questa necessità, l'unione delle due terzine non è ammissibile. Fa, è vero, S. Tommaso una distinzione, ma tra l'uomo e il re, e la mette in rilievo assai bene ne' versi 109

e segg. dello stesso C. XIII, ne' quali dice che il ritener Salomone per il più sapiente de' re e non degli uomini s'accorda colla credenza di Dante, che in Adamo e in Cristo fosse tutto il sapere, di cui è capace l'uomo. E questa distinzione scaturisce proprio dal considerare come una cosa sola la *regal prudenza* e il *vedere impari*. Non basta. Se *drizziamo gli occhi chiari* alle due terzine, vedremo che esse contengono due cose affatto distinte: S. Tommaso, dopo aver detto nella prima terzina essere il *vedere impari* di Salomone prudenza di re, colla seconda volge l'attenzione di Dante sulla proprietà del vocabolo *surse* da lui adoperato. A buon conto, nella prima terzina si ha la conseguenza logica dell'intero ragionamento di S. Tommaso, nella seconda un rincalzo desunto dal significato esatto della parola *surse*; anzi vedo in questo l'uso scolastico di rilevare, nella trattazione d'un concetto, il valore etimologico del vocabolo, che s'adopera ad esprimerlo.

Il dott. Filomusi-Guelfi sostiene pure che colla sua variante « si ha un periodo perfettamente dantesco, non che quella precisione, quella simmetria di parti, che ogni dantista riconosce come caratteri del *bello stile* di Dante ». Io al contrario son d'avviso che unendosi le due terzine non solo non s'abbia un periodo perfettamente dantesco, ma nemmanco un buon periodo. Si badi: il periodo delle due terzine è costituito in modo che la proposizione principale, conseguenza delle due proposizioni condizionali che fan come da premesse, cioè *se ciò ch' io dissi e questo note* e *se al surse drizzi gli occhi chiari*, dovrebbe riferirsi, dar la mano all'una e all'altra; invece col fatto si stringe soltanto alla seconda proposizione condizionale. Nella proposizione principale:

Vedrai aver solamente rispetto
Ai regi . . . . . .

il soggetto del verbo *aver* è per l' appunto il *surgere* contenuto nel verso precedente, che è la seconda proposizione condizionale:

E se al *surse* drizzi gli occhi chiari.

Dove sono quindi la precisione e la simmetria di parti, « che ogni dantista riconosce come caratteri del *bello stile* di Dante? » La prima terzina che per la variante del dott. Filomusi-Guelfi è una lunga proposizione subordinata, pesa sulla seconda senza trovar nella proposizione principale, contenuta in questa, il necessario appoggio. Per non farla cadere, rendiamole la sua indipendenza, accentando la *e*, e rimettendo il punto in luogo della virgola proposta dal nostro critico.

Lo Scartazzini pon fine alla sua lunga nota in un modo assai curioso: « A chi questa interpretazione (cioè l'interpretazione che si ha prendendo la *e* per congiunzione e l'*impari* per verbo) non piace, senza scostarci troppo dai codd. proponiamo di leggere:

Ond' è, se ciò ch' io dissi e questo note,
Regal prudenza quel vedere impari,
In' che lo stral di mia intenzion percuote ».

Come, signor Scartazzini? Avete speso una lunga nota per dimostrare intangibile la lezione della più parte de' codici e delle antiche edizioni, avete messo fuori perfino quello sbalorditojo canone di critica, in grazia del quale bisognerebbe renunziare alla luce per le tenebre, e poi proponete una variante senza fortificarla dell' autorità d' un codice solo, d' una edizione sola? *Senza troppo scostarci dai codici!* Cosa avrebbe dovuto dire il Lombardi che si limitò ad accentar la *e*? Voi togliete questa *e*

dal v. 104 (il che aveva già tentato di fare il Dionisi), e la trasportate al v. 103 accentandola; in altri termini non vi contentate di dar torto alla maggioranza de' codici e delle edizioni antiche, a cui prima avete fatto tanto di cappello, ma a lor marcio dispetto date lo sfratto alla *e* congiunzione, e per meglio avvalorare i diritti della *e* verbo, la piantate quasi a capo della terzina. Almeno foste stato discreto come il Lombardi!

II.

Il dott. Filomusi-Guelfi, rispondendo all' ultima delle mie objezioni, cioè che ad unire le due terzine non si ha un buon periodo, perchè la proposizione principale (*vedrai aver* ecc.), che dovrebbe riferirsi ad amendue le proposizioni condizionali, si riferirebbe soltanto alla seconda, mi oppone che il soggetto della proposizione oggettiva (*aver rispetto* ecc.) non è il *surse,* come è parso a me, ma *il mio detto,* non difficile a sottintendersi, essendo espresso da Dante nel primo verso della terzina seguente (1). Or domando io: è possibile che S. Tommaso nella conchiusione di un lungo ragionamento, proprio quando occorrevagli far, quasi direi, brillare davanti alla mente di Dante il soggetto della questione, lo taccia? Osserva il dott. Filomusi-Guelfi che un tal costrutto, per cui si tace il soggetto in una proposizione, perchè espresso in un' altra seguente, ricorre in questa terzina di Dante:

Così cinger la figlia di Latona
Vedem talvolta, quando l'aere è pregno,
Sì, che ritenga il fil che fa la zona.

(1) Vedi vol. II, n. 10 del periodico citato.

Sia pur vero che la *zona* del terzo verso faccia da soggetto al *cinger* del primo, ma l'esempio non calza. Da una parte le proposizioni sono intimamente legate fra di loro, e formano un sol periodo, e quindi non riesce stentato il prestito del soggetto che una di esse fa alla sua compagna; dall'altra invece, per trovare il soggetto alla proposizione, bisogna come saltare un fosso, bisogna passare al periodo seguente. Al fosso, cioè al punto fermo, il nostro critico non vorrebbe dare nessuna importanza, ma ha torto, perchè la nuova terzina si distacca dalla precedente per dar subito appiglio ad alcune notevoli osservazioni sulla necessità di andare a rilento nell'affermare o nel negare. Se poi il dott. Filomusi-Guelfi cercasse di sbarazzarsi anche di questo secondo punto fermo, come ha creduto di fare dell'altro, avrebbe una curiosa infilzata di terzine, che lo porrebbe in un serio impiccio, nel caso che egli s'inducesse a dimostrarla un periodo perfettamente dantesco. È vero che « non sono le virgole e i punti, che formano la propria divisione del pensiero », ma le virgole e i punti sono i segni della divisione del pensiero, ci avvertono delle tappe più o meno lunghe che il pensiero fa nel suo svolgersi. Si possono cacciar in un sol periodo le tre terzine e qualche altra ancora, ma si avrebbe come una marcia forzata, da cui il pensiero del poeta verrebbe fuori stanco, spossato.

Mi meraviglio come il dott. Filomusi-Guelfi possa trovare *perfettamente* identici i due esempj, la terzina del *sapere di Salomone* e quella della *figlia di Latona;* e pare che voglia prendersi gioco del suo lettore, invitandolo a riconoscere codesta identità perfino nel verbo *vedere* comune alle due terzine. Nelle quali, per verità, i due pensieri profondamente diversi si svolgono diversissimamente, e il verbo *vedere* è adoperato in doppio

significato; e credo che per aversi identità perfetta tra due versi, tra due terzine non basti il riscontro materiale di qualche parola. Inoltre nella terzina della *figlia di Latona* il *cinger* è tal verbo e collocato sì fattamente, che il suo soggetto balza subito fuori, e la immagine voluta dal poeta si ridesta nella mente del lettore senza sforzo, appena che egli ha afferrato coll'occhio la seconda metà della terzina, che è una cosa sola colla prima. Il fenomeno dell'alone è notissimo al lettore, come per contrario non gli son note le conclusioni logiche di S. Tommaso; quindi niente di più facile che a un primo accenno del poeta esso si riaffacci tosto alla immaginativa, come poche note di un vecchio motivo musicale bastano per farcelo risuonar tutto nell'anima.

Nè so comprendere come, a giudizio del nostro critico, potesse la rima indurre Dante a serbar per la terzina seguente *il mio detto*. La rima? Il poeta non ne poteva subir la tirannia, perchè era ancor padronissimo di terminare, come gli paresse e piacesse, il secondo verso della terzina.

> E se al *surse* drizzi gli occhi chiari
> Vedrai aver ecc.

Il giogo della rima doveva pesargli sul collo nella terzina seguente, in cui comparisce *il mio detto*. Chi avrebbe impedito a Dante di scrivere, per es.,

> Vedrai mio detto aver solo rispetto,

oppure, ad evitar la rima interna nel verso,

> Vedrai mio detto aver solo riguardo?

Il dott. Filomusi-Guelfi vuol veramente burlarsi del suo lettore, quando per dimostrare la malaugurata sim-

metria del periodo dantesco, scrive: « egual brevità, identica collocazione nelle due proposizioni condizionali: tutte e due seguite ciascuna da un altro membro; e anche questi tutti e due d'eguale lunghezza ». Egual brevità nelle due proposizioni condizionali, se l'una si compone di una intera terzina e l'altra di un verso solo? E se le proposizioni condizionali son seguite tutte e due da un altro membro di egual lunghezza, quale è di grazia il membro che vien dopo la seconda proposizione condizionale:

E se al *surse* drizzi gli occhi chiari?

Or come posso riconoscere che ho davanti a me un periodo perfettamente dantesco, se vi manca quella simmetria di parti, che il nostro critico stesso ci mostra esser necessaria alla bellezza di un periodo?

UNA LETTERA DEL PETRARCA

NON ANCORA BEN CONSIDERATA

I.

L' epistolario del Petrarca di solito non si legge se non da quelli che fanno studj speciali sul grande poeta; e pure dovrebbe correr spesso per le mani de' cultori di cose letterarie, i quali vi troverebbero un eccellente quadro del secolo XIV, si vedrebbero sfilar davanti, come in solenne rassegna, i personaggi più alti di quella gloriosa età, e tra i manti reali e le porpore de' superbi ecclesiastici distinguerebbero anche alcune umili figure, che non sono meno care al nobile poeta, e a cui egli stende cortesemente la mano. Leggendo però il lungo epistolario, uno si meraviglia di non trovarvi frequenti accenni a Laura, che, come riempie di sè il *Canzoniere,* avrebbe dovuto esser facile e grato argomento alla conversazione del Petrarca cogli amici lontani. Nel *Canzoniere* pare che egli abbia avuto quasi sempre un sol pensiero, un sol sentimento, pare che la vita sua sia scorsa in massima parte nella contemplazione di *duo be' lumi* e di *trecce d' or che facevano il Sole d' invidia molta ir pieno,* nel sospirare un bene a lui non concesso : invece nell' epistolario altri pensieri, altri sentimenti ne occupano la mente e il cuore; è un uomo

assai diverso, un uomo che, sebben profondato negli studj dell' adorata antichità, prende non piccola parte agli avvenimenti de' suoi tempi, pensa alla patria, alle sorti dell' Impero, ajuta e conforta di consigli e affettuose parole gli amici, e *vergin di servo encomio* leva alto il grido di protesta contro i potenti del mondo. Ma Laura è scomparsa, o appena se n' intravvede, come dileguantesi nell' ombra, qualche incerto profilo. Così il libro de' ritratti di un innamorato ne contiene molti e belli, d' ogni età e sesso, ma di frequente tra essi non c' è, o rimane nascosto quello della donna ch' egli adora.

Uno dei pochi accenni, che di Laura si fanno nell' epistolario, è importantissimo, ma credo sia sfuggito all' occhio de' critici. Nella quarta lettera del IX libro delle *Familiari,* scritta senza dubbio dopo il 1348, il Petrarca comincia con una breve, ma fosca dipintura del mal costume di que' tempi, in cui specialmente i mariti avevano a vile le proprie mogli, e correvano dietro alle altrui, e i proci d' attorno a quelle lindi, azzimati ed audaci si aggiravano, in cui si avverava quel detto di Geremia: *a modo de' cavalli gli amanti circondano le donne: nitrisce ognuno alla femina del suo vicino;* indi narra con molte lacrime il funesto caso di un suo carissimo amico, che nudo cadde del conjugale furore *vittima memoranda,* e finisce coll'esortare quello a cui indirizza la lettera, e che gli è pure amico carissimo, a fuggire l'adulterio. « Se t' è cara la vita tua, egli scrive, sta sull' avviso; fa che l' altrui danno, onde tanto ci dolse, valga a renderti accorto ne' casi tuoi: e la funesta sciagura ci frutti questo almeno di bene: che fisso nella mente ci rimanga sempre un esempio, del quale non altro darsi poteva più misero e più riguardevole. Ardono le case del vicino: t' affretta a portar acqua alla tua; scorrevole è la fiamma, e agevolmente

l'incendio si allarga, massimamente poi se soffiano i venti; e sente ognun come soffiano a danno tuo » (1). E qui a rincalzo de' suoi argomenti, il Petrarca cita un curioso passo del *Gorgoglione* di Plauto (come non invocare il soccorso della sacra antichità romana nella causa dell'amico ?) :

. . . . . vada chi vuole
Per la pubblica via: ma dov'è chiuso
Dalle siepi il terren non s'intrometta.

Ma il rincalzo maggiore e più potente sono le seguenti parole, su cui richiamo l'attenzione de' miei lettori, e che han dato per l'appunto occasione a questo scritto: « Da ultimo io vo' persuaderti di quello onde io medesimo mi persuasi. La poca favilla, che dell'antica fiamma ancora in me rimaneva, fu dalla ragione frenata, dal tempo illanguidita, estinta or ora dalla morte. Perchè in quanto a questa guerra della umana vita ho già sonato a raccolta ». L'antica fiamma, non v'ha nulla da opporre in contrario, è l'amore per la bionda avignonese, per Laura, durato ventun anno. Questo luogo della lettera, se mancassero altri argomenti, basterebbe da solo a dimostrarci, che la donna cara al Petrarca era moglie altrui, e che il nostro poeta era uno de' proci, i quali lindi, azzimati e audaci si aggiravano intorno alle belle avignonesi, e però da mettersi un tempo insieme coll'amico della funesta sciagura e coll'altro, a cui dirige la lettera. Non ci dice egli stesso che si guardava, camminando per le vie, che altri con qualche urto non gli macchiasse le profumate vesti, o ne sconciasse una piega,

(1) Vedi Petrarca, *Lettere delle cose familiari* racc. volg. e dichiar. da G. Fracassetti, vol. II, p. 378. Firenze 1864.

e che uno schizzo di fango non gli lordasse i calzari, che stretti erano più di tormento che di difesa ai piedi? Non ci dice, che per piacere altrui coltivava i capelli col calamistro, e malediceva al vento che ne scompigliava i bei ricci (1). Ecco il proco lindo e azzimato. Se Laura fosse stata una giovinetta ancor nubile, se il poeta fin da principio l'avesse amata senza alcuna rea intenzione, come alcuni ingenui vogliono farci credere, con qual cuore egli ne avrebbe contaminato il ricordo cacciandola tra gli amorazzi de' suoi amici? Se all'amico pericolante portava ad esempio il caso suo, l'antico amor suo per Laura, non potè questo amore esser puro, tutto d'anima; anche lui dovè tentar d'avere i favori di Laura. L'amico (s'intende dalle brevi parole della lettera) sapeva la prima radice e la storia vera dell'amore del Petrarca, la vita galante, i vani sospiri: anzi dal suo labbro stesso, in fidati colloquj, aveva dovuto apprender ciò che nello spazio di ventun anno e più era forse stato un secreto. Certo in quella rivelazione il Petrarca mise da parte la poesia, che col tempo gli era cresciuta nell'anima, e aveva fatto tacere i caldi desiderj del senso in una pura aspirazione all'eterno ideale di bellezza femminile, aleggiante davanti alla fantasia. Di quelle vane insidie di giovine galante alla donna altrui si fa adunque esplicita menzione nella nostra lettera: il poeta candidamente confessava come per propria esperienza aveva trovato vero il detto di Plauto, che uno non s'ha da intromettere dove il terreno è chiuso dalle siepi. *Habemus reum confitentem:* se c'è scritto che non lasci affatto dubitare che Laura fosse maritata,

---

(1) Vedi Petrarca, Op. cit., vol. II, p. 461 e segg. Questa bella lettera, in cui il P. torna colla memoria ai casi della sua gioventù, fu scritta nel settembre del '48 al fratello Gerardo.

fosse una di quelle belle mogli, a cui lanciavano cupidi sguardi i giovini avignonesi, se c'è scritto dove il Petrarca con prosa nuda e cruda metta in evidenza le sue ree intenzioni di proco lindo e azzimato, è proprio questa lettera all'amico ignoto, la quale ben s'accorda con alcuni passi del terzo dialogo del *Secreto*.

Questo dialogo, si sa, è addirittura una lotta tra Sant'Agostino e il Petrarca: l'uno senza riguardo condanna l'amore di Laura come estrema infamia, l'altro si ribella, e vuole che il Santo faccia distinzione tra donna e donna, e vegga quanto ci corra da Taide e Livia a Laura, di cui la voce, lo sguardo, il portamento non son cose mortali. Il buon Agostino non si stanca, torna sempre all'assalto, non dà un momento di tregua al Petrarca, che para alla meglio i colpi, e si fa or in qua or in là per sfuggire alla mano di ferro che lo preme. « Sia pur Laura, dice Agostino, una santa, una dea: ma la grande sua virtù non scusa il tuo errore: spesso cose bellissime si amano turpemente (1) ». Il Petrarca protesta di forza: « la verità, davanti alla quale noi parliamo, attesta che nulla di turpe, nulla di osceno ci fu mai nel mio amore ». La protesta non potrebbe essere più solenne, e noi ci aspettiamo che il buon Santo deponga l'arma, e si ritiri: come credere che il Petrarca, mentre chiama per testimone la verità, dica proprio la bugia? Pur troppo l'ha detta, ed Agostino gliene cava di bocca la confessione coll'arte di un valente schermitore che, trovando l'avversario sempre pronto a parare i colpi diretti, ne finge qualcuno per farsi lasciare per un po' scoperto il lato che non minaccia, ma che vuol colpire, e colpisce poi col fatto. Quando il Petrarca,

(1) Questo e altri passi ho tradotti dal latino del Petrarca. Vedi *Francisci Petrarchae flor. Opera*, Basilea MDLIII.

lodando le virtù di Laura, dice che ella non mossa da preghiere, non vinta da lusinghe, serbò il muliebre decoro, e contro l'età di amendue, contro molte e varie cose, le quali avrebbero dovuto vincere un cuore di diamante, si mantenne sempre ferma, sempre inespugnabile; che gli mostrava sempre quanto fosse obbrobrioso tentare la pudicizia altrui; e che vedendo come egli precipitoso correva alla rovina, amò meglio abbandonarlo che seguirlo: « oh! grida Agostino, tu volesti qualcosa di turpe ». E il Petrarca scornato soggiunge: « Incauto! son caduto nel laccio. Veramente a que' desiderj mi spinsero l'amore e l'età: ora invece conosco che cosa debbo volere e bramare, e già ho rinvigorito l'animo vacillante. Laura al contrario rimase sempre ferma nel suo proposito, sempre uguale ne' suoi pensamenti, e questa costanza di donna, quanto più la comprendo, tanto più ammiro. Se un tempo mi dolevo di questo suo proposito, ora ne godo, e la ringrazio ». Dunque il Petrarca tentava di nascondere il vero financo al suo Agostino, dalle cui *Confessioni* lungamente meditate avrebbe pur dovuto prender animo a rivelare sè stesso. Più fortunato del Santo fu l'ignoto amico della lettera, il quale per altro giudicando il prossimo da sè, non poteva essere per nulla disposto a flagellare di rimproveri il poeta: anzi questa volta le parti si cambiano, e fa in certo modo da Sant'Agostino giusto il poeta, che a correggere l'amico porta la sua esperienza e il suo pentimento. Tra i rimproveri del Santo, osservisi, ne manca uno, che mentre era assai facile a farsi, metteva meglio in rilievo la colpa del Petrarca, cioè che egli aveva desiderato, e amava tuttavia la donna altrui. È bensì vero che un luogo del *Secreto* chiaramente mostra che Laura non solo era moglie, ma anche madre, quello cioè, in cui il Petrarca per sostenere che dell'avignonese amasse

solo la bell' anima, si faceva dire da Sant'Agostino, per ribatterlo subito vittoriosamente, che quando l' estremo giorno le avesse chiusi gli occhi leggiadri, ed egli avesse mirato l' immagine di lei sformata dalla morte e le pallide membra, sarebbesi tosto vergognato d' aver applicato l'anima immortale a un caduco corpicciuolo, e che Laura ogni giorno più s' avvicinava alla morte, *perchè quel corpo egregio s' era svigorito per le malattie e i frequenti parti.* In proposito dei frequenti parti, alcuni critici, spoetizzati, volevano invece di *partubus* leggere coll'edizione di Basilea *perturbationibus;* altri che per carità del poeta volevano Laura donzella, repudiavano medesimamente il *partubus,* prova incontestabile dell'essere stata la bionda avignonese moglie e madre feconda. A rimettere le cose al loro posto contribuisce anche la nostra lettera, la quale attesta per lo meno che Laura era maritata, e quindi in grado d'aver figliuoli. Alle acute ragioni addotte dal D' Ovidio (1) per convalidare l' ostica lezione *partubus* si aggiunga anche questa, che la

(1) Vedine lo scritto su Laura nella *Nuova Antologia* (Anno XXIII, fasc. XIV e XV), il quale contiene quanto di meglio potevasi dire intorno alla celebre *donna* del Petrarca. Il D' Ovidio sfronda le vecchie questioni delle cose inutili, esagerate, strane, meramente soggettive, che i critici di tempo in tempo son venuti ammucchiando, e tien conto di tutto ciò che non repugna al buon senso, e mentre volentieri riconosce l' autorità di questo o quel critico, con raro accorgimento ne valuta le opinioni, riducendole ne' veri confini. Così abbattendo gli sterpi che impediscono il passo, troncando i rami troppo fronzuti, raddrizzando qualche arboscello piegato verso terra, egli s' apre una via larga, luminosa, per la quale con lieto animo il lettore lo segue. Laura in mano a coloro che sogliono portar sempre con sè il pesante bagaglio della loro erudizione, sarebbe diventata un interminabile tema di citazioni, di note, di discussioni bibliografiche, paleografiche: uno scritto di tal fatta, come tanti de' nostri giorni, avrebbe avuto gran somiglianza colla vigna imboschita di Renzo. Oggi i critici son molti, ma in ben pochi ritrovi il *buon senso,* quel *criterio retto,* senza del quale non può farsi luce nelle questioni, quel *sodo ragionamento,* che solo vale a risolverle.

menzione di Laura *puerpera* trovasi in bocca a Sant'Agostino, e cade proprio in taglio, per gettare un po' di ghiaccio sulla passione del poeta, al quale già qualche momento prima il Santo aveva messo sott'occhio l'immagine di Laura sformata dalla morte e le pallide membra.

II.

Un'eco de' desiderj sensuali, che assalirono il Petrarca sul principio del suo amore, trovasi nelle prime poesie del *Canzoniere,* che contengono in special modo qualche scatto proprio d'un cuore, nel quale non è ancor sceso tutto il balsamo de' puri pensieri. Dopo una breve serie di sonetti, tramezzata da un pajo di ballate, c'è appunto la sestina *A qualunque animale alberga in terra,* in cui si sentono i fremiti della carne, e appare il proco lindo e azzimato sospirante per la più vaga beltà avignonese:

Con lei foss' io da che si parte il Sole,
E non ci vedess' altri che le stelle;
Sol una notte; e mai non fosse l'alba.

Anche nella canz. *Nel dolce tempo de la prima etade,* che fu per confessione esplicita del Petrarca tra le prime sue composizioni, spunta il proco galante. Anzi vi è chiaramente accennata una dichiarazione di amore, una proposta d'infedeltà conjugale, alla quale la casta sposa avignonese fieramente si ribella, rispondendo al procace poeta: *I' non son forse chi tu credi.* Veramente a Laura erano per l'innanzi sfuggite delle lusinghiere

parole, e il Petrarca avevale colte a volo e creduto che ella volesse piegarsi ai suoi desiderj (il che non repugnava a' facili costumi delle mogli avignonesi): perciò s' era permesso di dirle il vero, di dichiararle senza reticenze le sue intenzioni:

Poi la rividi in altro abito sola,
Tal ch' i' non la conobbi, (o senso umano!)
Anzi le dissi 'l ver.

Il poeta soggiunge che allo sdegno di Laura fecesi

D' uom, quasi vivo e sbigottito sasso.

Con tutto ciò ei non si perdè d' animo: pianse, si mostrò compunto, *col cuore e col sembiante umile,* e quando vide Laura rabbonita, impietosita tornò all' assalto. Ma anche questa volta la sposa pudica

. . . . . i nervi e l' ossa
Gli volse in dura selce.

Nemmeno questa seconda repulsa sgomenta il poeta, il quale insegue sempre la *cruda fera,* la spia in ogni luogo, e una volta riesce a sorprenderla nel bagno, e ne mira le *belle membra:*

I' seguii tanto avanti il mio desire,
Ch' un dì, cacciando, sì com' io solea,
Mi mossi; e quella fera bella e cruda
In una fonte ignuda
Si stava quando 'l Sol più forte ardea.
Io, perchè d' altra vista non m' appago,
Stetti a mirarla.

Seguendo di poesia in poesia la storia intima del Petrarca, vediamo che la fierezza, l'onestà invitta, le virtù di Laura ammorzano nell'ardito amante gl'impuri desiderj, e lo traggono ad ammirare la parte nobile, divina della donna. Laura gli è scala al cielo: infinite, volte, in forme sempre diverse, sebbene non sempre belle, ripete questo ch'era stato un pensiero comune ai vecchi rimatori. Così (mi sia dato servirmi a mio modo della frase famosa del Foscolo) l'amore nel principio nudo, come attesta la lettera all'ignoto amico, vien il Petrarca ricoprendo d'un velo candidissimo. Ma questo velo talora s'apre, e lascia veder la nudità. Già non di rado il Petrarca mostra d'essersi messo per una falsa strada, sente rimorso d'un amore colpevole, e pentito chiede ajuto a Dio:

La voglia e la ragion combattuto ànno
Sette e sette anni; e vincerà il migliore.

Dunque non era giusto ch'egli amasse Laura, e s'augurava la vittoria della ragione fors'anche perchè sperava trarre pure maggior profitto dalla lettura di Sant'Agostino, che specialmente in quel tempo era il suo libro prediletto. Badisi: il sonetto, a cui appartengono i due versi citati, e che è il LXIX, fu composto nel 1341, poco prima del *Secreto*, e fin dal '36 il Petrarca scriveva a Giacomo Colonna in una ormai celebre lettera: « Ma aspetta un poco che l'ulcere si maturi, e vedrai in me verificarsi il detto di Cicerone: *Tempo impiaga e tempo sana;* e contro questa Laura, che finta tu dici, mi gioverà quest'altro finto amico mio Agostino: chè le gravi opere di lui leggendo a lungo e meditando, mi verrà fatto d'invecchiare prima d'esser vecchio ». Ma Sant'Agostino non bastò a sradicare la profonda passione

dal petto del poeta. Il quale, poco dopo le contrizioni del *Secreto,* tornava all' assalto, chiedendo a Laura ciò che non aveva mai potuto ottenere (1). Leggasi il sonetto XCVII, dove chiaramente dice che di quando in quando usava con Laura qualche ardimento maggior del consueto:

Quando 'l voler che con due sproni ardenti
E con un duro fren mi mena e regge,
Trapassa ad or ad or l' usata legge
Per far in parte i miei spirti contenti;
Trova chi le paure e gli ardimenti
Del cor profondo ne la fronte legge;
E vede Amor che sue imprese corregge,
Folgorar ne' turbati occhi pungenti.

Non sappiamo se il poeta di nuovo facesse a Laura le esplicite proposte della canz. *Nel dolce tempo de la prima etade.* Ma la fierezza della sposa pudica rimette subito in riga il poeta, che a breve distanza dal sonetto citato ne scrive un altro (son. C) per dire che gli occhi di Laura lo ferirono d' amor puro e guidato dalla ragione. Nel son. *Le stelle e 'l cielo e gli elementi a prova* ancor meglio canta l' onestà di Laura:

L' aere percosso da' lor (*degli occhi*) dolci rai
S' infiamma d' onestate, e tal diventa,
Che 'l dir nostro e 'l pensier vince d' assai.

---

(1) Se l'amore per Laura non avesse racchiuso un colpevole desiderio, il Petrarca non l' avrebbe chiamato una *frenesia* nella citata lettera a Giacomo Colonna, o *affetto malnato e perverso* in un' altra al P. Dionigi da Borgo S. Sepolcro, dal quale a Parigi nel 1333 ebbe i primi conforti a combatterlo (Vedi la nota del Fracassetti alla lettera), o *vergognosa passione* in una terza al Dandolo, doge di Venezia. Il De Sade

Basso desir non è ch' ivi si senta,
Ma d' onor, di virtute. Or quando mai
Fu per somma beltà vil voglia spenta ?

Davvero si spense ogni vil voglia nel poeta? Tra i corteggiatori di Laura era egli il solo che, bandita ogni altra speranza, rimanevasi contento a vagheggiare col pensiero i *due bei lumi accensi,* la fronte serena e le treccie bionde ? Che fossero parecchi a corteggiar Laura, abbastanza chiaramente rilevasi da un sonetto, nel quale il poeta dice che delle due pene degli amanti, l' ardore cioè del desiderio e il freddo della gelosia, è sua propria la prima (1) (son. CXXX):

L'altra non già; chè 'l mio bel foco (*Laura*) è tale,
Ch' ogni uom pareggia; e del suo lume in cima
Chi volar pensa, indarno spiega l' ale.

Parrebbe, adunque, che Laura non ispirasse al poeta che pensieri casti e puri; parrebbe che di sonetto in sonetto ella perdesse quant' aveva di umano, e acquistando sempre più del divino, finisse per essere una cittadina del cielo, venuta in terra *a miracol mostrare.* Senza posa, infatti, si succedono i sonetti che encomiano le virtù della bella avignonese. Leggansi i sonetti CLII, CLIX, CLX, CLXII, CLXIII, CLXIV, CLXV,

---

crede che per *l'alta voce lontana* del madr. *Perch' al viso d'Amor portava insegna* si debbano intendere le lettere del P. Dionigi, il quale scriveva al Petrarca da Parigi, ch'era vergogna perdere il tempo dietro una donna.

(1) Nel *Secreto* invece si fa rimproverare da Sant' Agostino d'esser geloso, e nel *Trionfo d'Amore* (cap. III, v. 105) dichiara d' ardere *d' amor, di gelosia, d' invidia.*

Avverto che nel citare le *rime* del Petrarca mi son servito della edizione del Leopardi.

e tra i seguenti il CLXXIII, che termina mirabilmente con queste parole:

. . . . . con preghiere oneste
L' adoro e 'nchino come cosa santa.

Tutti questi sonetti sono come tanti raggi, che vengono a formare un' aureola intorno alla testa di Laura, di questa santa, innanzi a cui il poeta piega il ginocchio. E pure nel poeta ribollono ancora i vecchi desiderj, i fremiti della carne non son cessati. In una sestina scritta tra il '47 e il '48, riarde il desiderio espresso nell' altra citata di sopra, e che è tra le prime poesie del *Canzoniere:*

Deh or foss' io col vago de la Luna
Addormentato in qualche verdi boschi;
E questa ch' anzi vespro a me fa sera,
Con essa e con Amor in quella piaggia
Sola venisse a starsi ivi una notte:
E 'l dì si stesse e 'l Sol sempre ne l' onde.

Questi versi non ce li aspettavamo, non avremmo mai creduto che nell' estatico adoratore di Laura spuntasse novellamente il proco galante de' primi anni co' vecchi sogni, co' vecchi sospiri. Il Petrarca nella raccolta delle rime mandata in tarda età a Pandolfo Malatesta, non scartò le due sestine nè gli altri versi, da cui trasparissero le sue audaci e ree intenzioni di amante della donna altrui: non volle alterare la storia della sua passione amorosa, non volle mentire. Così pure nella sua lettera all' amico ignoto, scritta dopo la morte di Laura, quando questa s'era già trasfigurata, e novella Beatrice aveva preso posto nel cielo, dove tutti gl' innamo-

rati destinano con cristiana pietà le loro amanti, non si peritò di spiccarle d'attorno i raggi della divinità. Financo nell'ultima canzone *I' vo pensando, e nel pensier m' assale* accenna ai suoi nascosti desiderj di proco galante, dicendo che *l'ardor fallace durò molt' anni in aspettando un giorno, che per sua salute unqua non vène.*

Nè poi l'intero *Canzoniere* è un'apoteosi continua di Laura, la quale, come il sole, ha pur le sue macchie. Ogni tanto in seno alla dea scorgesi la donna, la donna pura e semplice. Laura si mira troppo nello specchio (1) (son. XXX), che la innamora *con le non sue bellezze,* e la fa insuperbire, perciò il poeta vede in esso un *avversario,* un rivale, e s'adira (son. XXXI) contro gli specchi, che consigliano Laura a dimenticarsi di lui:

Questi fur fabbricati sopra l'acque
D' abisso, e tinti nell' eterno obblio;
Onde 'l principio di mia morte nacque.

Laura si compiace d'esser corteggiata, carezzata dal poeta: una volta (son. XXV) lo rimprovera d'aver tardato a visitarla, un'altra volta (son. LXXXIV) impallidisce alla notizia che il poeta sarebbe partito da lei (2), e qualche altra volta (canz. XV) si mostra tanto gelosa

---

(1) Un accenno di questo si ha pure ne' versi della canz. *Se il pensier che mi strugge:*

Se forse ogni sua gioia
Nel suo bel viso è solo,
E di tutt' altro è schiva;
. . . . . .

(2) Che Laura s'affliggesse talora per l'assenza del poeta, si desume pure dai versi della canz. *Di pensier in pensier, di monte in monte:*

. . . . forse in quella parte
Or di tua lontananza si sospira.

ch'egli è costretto a persuaderla, non esser vero che ami altra donna. Dal son. *Liete e pensose, accompagnate e sole,* secondo il De Sade, non è difficile intravvedere che Laura molto soffriva, e perfino piangeva, quando le era impedito dal marito di andare a passeggiare colle sue amiche in quei luoghi, dove poteva incontrare il poeta. Laura pur si lasciò cogliere da una passione amorosa, che il poeta le ricorda non senza una certa ironia (son. LIX):

Era ben forte la nemica mia;
E lei vid' io ferita in mezzo il core.

Fors' ella ebbe a mostrarsi cortese più del solito verso uno de' proci che le giravano attorno. Laura pur concede qualcosa al poeta, non certo *il desiato frutto,* ma sorrisi, dolci sguardi. Trovatala un giorno sola e di buon umore, come congettura il De Sade, ebbe il Petrarca l'ardire di presentarle alcuni versi fatti per lei, e Laura contro suo costume se li ricevette di buon grado. A ciò alluderebbero da una parte i versi del son. CCI:

A la man ond' io scrivo, è fatta amica
A questa volta; e non è forse indegno:
Amor sel vide, e sal Madonna ed io;

dall' altra la terzina del *Trionfo della Morte* (cap. II, v. 148 e segg.), posta in bocca a Laura:

Ma non si ruppe almeno ogni vel quando
Sola i tuoi detti, te presente, accolsi,
« Dir più non osa il nostro amor » cantando?

Laura accondiscende financo a un colloquio (son. XXXVI), se non che, pentita forse a tempo, non mantiene la pro-

messa, e lascia al poeta contar le ore. « Il pover'uomo, dice il Tassoni, fu fatto passeggiare alla luna come lo scolare del Boccaccio ». Ebbe egli però la fortuna di trovarsi con Laura in presenzà di un *amante antiquo e saggio* (son. CLXXXVII), il quale regalando loro due rose fresche, li salutò la più bella coppia d'amanti:

Non vede un simil par d'amanti il Sole,
Dicea ridendo e sospirando insieme;
E stringendo ambedue, volgeasi attorno.

Anche quando gli è Laura pietosa, teme il poeta di vederle subito cangiar figura (son. CXXXI):

Questo temer d'antiche prove è nato.
Femmina è cosa mobil per natura;
Ond'io so ben, ch'un amoroso stato
In cor di donna picciol tempo dura.

Il Tassoni dice che qui il Petrarca tratta Laura da *femmina ordinaria instabile e sventata:* la dea certo se n'è ita.

Dunque nè Laura è sempre una santa, una dea, nè il Petrarca riesce a dimenticar del tutto, nell'estasi della sua adorazione, che Laura è una donna, di cui volentieri godrebbe le grazie. La lettera all'ignoto amico chiaramente mostra che anche al Petrarca, sedotto dalla mala consuetudine, non piaceva d'entrar nell'aperto, ma lo invogliava il chiuso.

IL PESSIMISMO DEL PETRARCA

Tra i poeti forse nessuno fu più felice del Petrarca: onorato da papi, imperatori, re, principi, e circondato da amici che l'adoravano, non provò i veri, i profondi dolori della vita, e vecchio chiuse gli occhi tra le braccia della *famigliuola sbigottita,* nella quiete di Arquà. Molte lacrime, è vero, egli versa nel suo *Canzoniere,* ma uno sguardo di Laura gliele rasciuga subito: son per altro lacrime d'un innamorato, che durò ventun anno in vani sospiri, e seppe soggiogare la cocente passione, imporle quel freno che ad altri venne meno. Amò sì Laura d'amore contrastato e infelice, ma la cara arte de' carmi gli rese col suo balsamo meno aspra la ferita del cuore: in quella facile vena poetica, che non disseccava, egli estingueva come una parte dell'ardore che sentiva in petto. La morte poi di Laura non troncò il canto del Petrarca: una nuova poesia fiorì sul sepolcro della bionda dama, che dal cielo riamava il suo poeta, lo confortava, e gli diceva financo che ella sarebbe stata pienamente felice solo allora che Dio lo avesse a lei ricongiunto.

Così il Petrarca si beò del suo vano immaginare, così ancora una volta trovò nella poesia un'efficace medicina al dolore dell'anima. Insomma nel *Canzoniere* l'uomo infelice non traspare affatto.

E pure le spine della vita non si nascosero allo sguardo del Petrarca, e sebbene in apparenza non ne portasse insanguinate le mani, egli ne parlava come se veramente avesse sentito le fiere punture. Quando udiamo sparlar della vita un uomo che abbiam creduto felice, e che merita piena fede, proviamo un'impressione penosa, come quando vediam piangere chi alla nostra presenza non ha mai versato una lacrima. Mettiamo da parte le opere filosofiche scritte in latino, dove specialmente potremmo spigolare idee di pessimista: in una, cioè nei moltissimi dialoghi sui *rimedj dell' una e dell' altra fortuna*, la raccolta sarebbe non poco larga. Vi esamina il Petrarca a una a una le gioje della vita, e dimostra che in nessuna c'è una vera felicità, nessuna si scompagna da pericoli, nessuna può sfuggire il dente del tempo e della maligna fortuna. Nemmeno la speranza si salva in questo triste naufragio delle gioje umane: speranza è aspettazione, e nell'aspettazione si annida il timore, quindi *sine metu spes non habitat*. Allo stesso modo, sempre al piacere si mescola il dolore, anzi l'uno non può andar disgiunto dall'altro. È il pensiero che sorridendo espresse Socrate ai suoi discepoli, quando un pò prima di bere la cicuta sentiva piacere a fregarsi la gamba liberata dal ferro; quel malinconico pensiero che si ripercuote poi nella dolce poesia del Leopardi *La quiete dopo la tempesta*. Ma mettiamo da un canto l'opera filosofica del Petrarca, e frughiamone il pessimismo nelle lettere, dove più facilmente possiamo sorprendere nella loro schiettezza, nel loro candore, il pensiero e il sentimento del grand'uomo.

Una certa disposizione del Petrarca a non far gran conto de' beni della vita vediamo nella lettera a Raimondo Soranzo, che scrisse ancor giovane, probabilmente nel '31, e in cui parla della fugacità del tempo. Altro non è la vita, ripete con Cicerone, che un correre alla morte. Trent' anni dopo, in un'altra lettera a Filippo vescovo di Cavaillon, ricordava le parole scritte a quel buon vecchio di Raimondo, che lo aveva sostenuto di opportuni consigli, e con meraviglia riconosceva di aver detto il vero. Quando gli stava innanzi agli occhi l'età più florida, la *purpurea luce della gioventù,* egli drizzava l'acume dell'ingegno alle riposte dottrine di que' luoghi di Virgilio, di Orazio, di Ovidio e di altri antichi, in cui apprendeva che

Ratta del viver nostro a noi s'invola
L'ora più lieta, e tengon dietro a quella
I morbi e la vecchiezza . . . . . ;

invece ai suoi condiscepoli e al suo maestro stesso quelle *divine voci* passavano inavvertite. « Ne' libri, scrive il Petrarca al pio vescovo, non gli accozzamenti delle parole, ma la sostanza delle cose con opportuni segni io notava: ciò eran le angustie, la brevità, la velocità, l'affrettarsi, il correre, il precipitare, il volare di questa misera vita, e le nascoste insidie, e la irrevocabile natura del tempo, e il labile e caduco fiore della età prima, e la fuggevole venustà dell'aspetto, e la fuga senza rattento della giovinezza che più non ritorna, e l'ingannevole e tacito traforarsi della vecchiezza, le rughe infine, i malanni, e l'incresciosa tristezza, e le pene e la inesorabile crudeltà della indomita morte. Le quali cose i miei coetanei e condiscepoli avevano in conto di fantasticherie e di stranezze; a me peraltro, quel Dio

ne attesto che tutto vede, infin d'allora, come se già fossero, vere e certissime si parevano » (1). Verde ancora d'anni, nel '39, scriveva a Umberto Delfino di Vienna, che cieco d'intelletto è chi desidera lunga la vita. « Rara cosa è che una lunga vita a lunga felicità si accompagni, ed ove questa venga meno, la miseria che sopravviene per la memoria della passata felicità diventa più cruda. E quand'anche vivendo nulla a noi medesimi accada di sinistro, ci è forza molte cose vedere in quelli che ci son cari, per le quali tolto n'è al tutto il viver beato » (2).

Meglio è per il Petrarca non saper mai niente di quel che sarà per succedere: resti pure il futuro involto nell'oscura caligine. Doppio è il danno che ci fa il pronostico anche di cose liete: cioè « la pena dell'aspettazione affannosa quant'altra mai, e la diminuzione del piacere che anticipatamente delibato e sfiorato, già prima di giungere per lo desiderio e la speranza fu illanguidito e consunto » (3). Natural conseguenza di questo modo di pensare è che ogni piacere sperato, aspettato, perde, quando ci giunge, buona parte della sua dolcezza; la speranza e l'aspettazione l'assottigliano, lo logorano. Non diversamente pensava il Leopardi, che paragona gli odori all'aspettativa de' beni, facendo dire a Filippo Ottonieri che « quelle cose odorifere che sono buone a mangiare, o a gustare in qualunque modo, ordinariamente vincono coll'odore il sapore; perchè gustate piacciono meno che a odorarle, o meno di quel che dall'odore si stimerebbe ».

---

(1) Vedi *Lettere famil.*, vol. V, p. 125.
(2) Vedi *Lettere famil.*, vol. I, p. 435.
(3) Vedi *Lettere famil.*, vol. I, p. 428.

Più s'accosta il Petrarca al Leopardi nel paragonare la vita umana a un letto, anzi il paragone esce dalle mani dell'antico poeta ancor più spaventoso, perchè se per il Leopardi il letto è « duro e disagiato », per lui invece è « duro, bitorzoluto, ronchioso, sudicio, e tale da fare a qual si voglia sanissimo corpo peste le membra » (1). Si sa che anche il Manzoni ci presenta la similitudine del letto, ma questo è assai meno angoscioso degli altri due, è solamente scomodo, e l'uomo, che è il povero infermo che vi si trova su, può mitigare le punture delle lische e gli urti de' bernoccoli col pensare più a far bene che a star bene. Il Petrarca soggiunge: « Se in esso pertanto ad altri avviene di giacersi morbidamente riposati e contenti, io non so come sia, se pur non è che più profondamente addormentati quello non sentano ond'io mi dolgo, o fra le tante molestie che mi tormentano provino essi qualche nascosto piacere a me negato ». Come si vede, non nega il Petrarca che ci possa essere chi si senta felice in questo mondo, ma giudica costui profondamente addormentato, se pur non sia privilegiato dal cielo. Fa raccapriccio quel sonno profondo, che suona profonda ignoranza, perfetta insensibilità: l'uomo della veglia ride con disprezzo di quell'addormentato, che niente sente, di niente s'accorge. *L'addormentato* del Petrarca è il *plebeo* del Leopardi *che si consola de' necessari danni.*

In bocca all'antico poeta si trovano crude sentenze, intorno alla vita umana, le quali ci ridestano nella mente quanto di essa soleva pur dire il moderno. Eccone una notabilissima: « Se dunque è la vita piena di travagli, di pericoli e di miserie, nè alcun che viva può di ciò

(1) Vedi *Lettere famil.*, vol. III, p. 355.

dubitare, se accieccato da vani pensieri perduto non abbia la coscienza di se stesso e il bene dell' intelletto, ragion vuole che come un bene sia da desiderarsi il fine dei mali, e se negar non si può che la vita in se stessa considerata ci è cagione di pianto, piangere si dovrà non perchè quella finisca, ma sì perchè sia cominciata. E questo sappiamo essere in uso presso alcune nazioni, che a buon diritto direi dotate di naturale filosofia, le quali piangono al nascere de' figli loro, e si rallegrano della loro morte » (1). Di questa mesta costumanza fa menzione (curioso riscontro!) anche il Leopardi nella *Storia del genere umano*, su per giù, colle stesse parole; se non che il Petrarca, che la ricorda qui e altrove, dà maggior rilievo alla cosa, dicendo che quelle popolazioni potrebbero ben dirsi *dotate di naturale filosofia*. Ad amendue i poeti parve bella la morte, amendue aspettarono sereni quel dì che avrebbero piegato addormentati il volto nel suo virgineo seno. Quando il Boccacci, spaventato dalla profezia di morte del frate senese, chiese consiglio al Petrarca, questi già avanti negli anni rise con giovanile baldanza del profeta e della profezia, e rispose al suo buon amico: « Ignoravi tu dunque quello che saprebbe anche un fanciullo venuto or ora nel mondo, se l' uso avesse della ragione, esser breve la vita che ci rimane? .... È un fumo, un'ombra, un sogno, un prestigio la vita che noi meniamo, campo di travagli e di lutto, e sol per questo pregevole ch'è strada ad una vita migliore. Se questo non fosse, non che disprezzarla dovremmo averla in orrore, e trovare che giusta è la sentenza di chi disse: ottima cosa il non nascere: prossima a quella il morir

(1) Vedi *Lettere senili*, vol. I, p. 40.

presto » (1). È questa la sentenza di un pagano, che il Petrarca subito conferma con quella identica del *sapientissimo degli Ebrei,* anzi, acciocchè una sola dottrina venga posta in sodo da doppia autorità, fa citare da Sant'Ambrogio il noto passo dell'*Ecclesiaste.*

Il pessimismo del Petrarca aumenta nella vecchiezza, quando altri avvicinandosi all'ora estrema, con un piè nel sepolcro, lanciano uno sguardo di rimpianto alla vita trascorsa, sospirano i dì perduti; quando al pensiero dell'uomo canuto e curvo dagli anni si riaccende di vivida luce il passato. E per il Petrarca il passato era assai lieto; ancora gli verdeggiava intorno al capo venerando la corona d'alloro, argomento un giorno di sogno e di sospiro; ancora non si dileguava l'eco de' plausi, con cui veniva accolto nelle città, e ripetuti da declamatori risuonavano i suoi versi d'amore nelle corti de' grandi e de' re. Nè gli mancavano le dolci cure della sua famigliuola che gli cresceva intorno, come rami da annoso tronco, e tra i colli Euganei godeva al grato spettacolo della verdeggiante natura, che aveva tante volte cantata in latino e in volgare, e de' cui fiori aveva fatto il più bel serto alla bionda chioma di Laura nell'immortale canzone *Chiare fresche e dolci acque.* E pure tra que' colli ridenti, in cospetto di quella natura, fece la più fosca, la più tetra dipintura della vita umana: un uomo che sia veramente sventurato, che viva tra patimenti, non avrebbe forse per il suo quadro colori più neri, tinte più spaventose. Udite il vecchio poeta: « Sembrami dunque la vita nostra essere albergo di dolorosi travagli, palestra di perigli, teatro d'inganni, labirinto d'errori, palco di giullari, deserto orribile, fangosa pa-

(1) Vedi *Lettere sen.,* vol. I, p. 36.

lude, pungente prunaio, spinosa valle, precipitosa rupe, tenebrosa spelonca, tana di belve, terreno sterile, campo pietroso, spinoso bosco, prato che sotto l'erba mille serpi nasconde, orto coperto di fiori e infecondo di frutta, fonte di affanni, fiume di lagrime, mar di miserie... » (1). Così il Petrarca continua per due pagine, accumulando immagini su immagini, le une diverse dalle altre, ma tutte lugubri, lacrimose, e conchiude: « Eccoti, amico, quale a me si paia questa che tanti hanno gratissima e desideratissima vita. Nè con tutto questo aperto ancora ti feci quel ch'io ne pensi: chè assai peggiore e più misera assai ella è di quanto per me o per altri qualunque dire si possa ». Già prima di questa lettera aveva al Boccacci scritto ch'era lieto di esser vecchio, e che aveva tenuta sempre per verissima la sentenza di Cicerone, « tanta essere della vecchiezza e specialmente dell'onorata vecchiezza l'autorità, da doversi stimare mille volte più che tutti i piaceri della giovinezza » (2). Fin nella lettera al Soranzo dice *desiderata* la vecchiezza. Al Leopardi invece faceva spavento la vecchiezza, l'aborrita vecchiezza, estremo di tutti i mali. Ma alla vecchiezza succede la morte, e a questa anelava il Petrarca, poichè la vita gli pareva « tribolo acuto, scoglio durissimo, vento impetuoso, vorticoso flusso, turbine nero, tonante tempesta, pelago procelloso »: tolgo queste immagini alla nota interminabile serie.

Dunque pure nel secolo decimoquarto abbiamo il pessimismo, che solo ai nostri tempi ha assunto forma sistematica di dottrina filosofica; e dalle opere del cantor di Laura raccogliamo appunto uno dei grandi gridi di tristezza e di disperazione, che hanno attraversato i

(1) Vedi *Lettere famil.*, vol. II. p. 344.
(2) Vedi *Lettere sen.*, vol I, p. 439.

secoli, accusando, come dice uno scrittore moderno, l'inganno della vita e la suprema ironia delle cose.

La mano spietata dell'antico pessimista non risparmia nemmeno la donna, anche questa afferra per i capelli, e gitta a terra. Chi avrebbe mai immaginato che il gran poeta dell'amore, la cui lira aveva per la donna mandati i suoni più soavi, avrebbe fatto in frantumi il suo idolo? Non nega il Petrarca che una volta menasse anche lui come gli altri giovani scorretta la vita, ma in una lettera scritta con molta probabilità prima del 1342 confessa a un suo amico che da tutti gli ardori dell'umana concupiscenza la divina pietà, se non per intiero, almeno in gran parte, lo aveva liberato, e in un'altra assai posteriore dice che dal '50 in poi, benchè robusto delle forze, era rimasto per intiero libero da *quella peste*. In una lettera del '52 scriveva: « La compagnia della donna, senza la quale mi parve un giorno che il vivere fosse impossibile, or temo più che la morte, e comechè soventi volte da gravissime tentazioni sia combattuto, sol che alla mente meditando io richiamo quel ch'è la donna, ogni tentazione svanisce, ed io mi sento tornare in pace e in libertà » (1). Peggior giudizio della donna manifesta in una lettera scritta in età assai verde: « Io credo più vero quello che insegna Plauto nell'Aulularia:

Son le donne peggior l'una dell'altra:
D'ottime non ve n'ha » (2).

E del prender moglie che pensava il Petrarca? Già vecchio scriveva su questo proposito a un amico celibe:

---

(1) Vedi *Lettere famil.*, vol. II, p. 495.
(2) Vedi *Lettere famil.*, vol. I, p. 573.

« E mal certamente ti conosceva, nè sapeva quanto poco collo studio della filosofia si accordi il matrimonio colui che ti richiedeva se avessi moglie. Non sono Orfeo tu dicesti: ciò era a dire, io non son tale che per amor di una donna volessi discendere nell'inferno come quegli fece per trarne Euridice. E se veramente tu fossi un Orfeo, e te seguissero al suono della tracia lira le fiere e i sassi, non io vorrei che colaggiù discendessi in cerca di una moglie » (1). E discorrendo di Cicerone aggiungeva: « Quanto al fastidio che gli venia dalla moglie opportunamente se lo tolse di dosso facendo divorzio, nè per cosa al mondo si lasciò più piegare a rimettersi sovra il collo quel giogo il cui peso eragli stato intollerabile. Noi che di quel rimedio, quand'anche fosse necessario, non avremmo potuto servirci, liberi essendo e cinti da mille lacciuoli, provvidi fummo dell'avvenire, e la Dio mercè cansammo il pericolo di esser presi a quella rete. Ed io mi congratulo a non so qual più tra la prudenza e la fortuna nostra, che non ostante il contrario voto volgare, tu costantemente infino ad ora, io volubile e vago in tante altre cose, in questo proposto dagli anni giovanili fino alla presente età fermi ed immobili ci siamo mantenuti » (2).

In questo disprezzo della donna il Petrarca prende posto accanto ai pessimisti del nostro secolo, al Leo-

---

(1) Vedi *Lettere sen.*, vol. II, p. 403.

(2) Anche Dante non risparmia alla donna qualche amaro frizzo. A Nino gentile, che parla di sua moglie Beatrice, mette in bocca questa sentenza (*Purg.*, C. VIII, v. 76 e segg.):

Per lei assai di lieve si comprende,
Quanto in femmina fuoco d'amor dura,
Se l'occhio o il tatto spesso non l'accende.

Già prima di Nino un altro spirito s'era lamentato di esser stato dimenticato dalla moglie, cioè Buonconte da Montefeltro, che per rammarico se n'andava *con bassa fronte* tra i compagni del cerchio.

pardi e all[illegible] Schopenhauer; ma sebbene egli all'amico [illegible] nella lettera or ora citata dicesse con orgoglio che tramanderebbe il nome suo ai futuri « per opra non di donna, ma della virtù », si può ben affermare che alla sua corona di poeta pose la più bella gemma proprio una donna, quella Laura che per lungo tempo era stata la tiranna del suo cuore. Certo del Petrarca vive e vivrà il *Canzoniere,* e quella dolce poesia, in cui egli trasfuse i sentimenti della sua bell'anima, che ritrae la parte migliore della sua ricca immaginazione, è forse il più gentile e duraturo monumento che siasi innalzato alla donna. Del pessimismo del Petrarca, per ciò che riguarda la donna, trovasi la condanna nel lungo amore per la bionda avignonese, la quale morendo ebbe a strappargli dal dolce labbro i più mesti lamenti, in quel *Canzoniere,* in cui la donna è adorata e inchinata come cosa santa.

LA METRICA

NELLA CRONOLOGIA DEL *CANZONIERE*

In questi ultimi anni sono comparsi in Germania due notevoli scritti sul Petrarca, uno di Carlo Appel (*Die berliner Handschriften der Rime Petrarca's*, Berlin 1886) e l'altro di Arturo Pakscher (*Die Chronologie der Gedichte Petrarcas*, Berlin 1887). Un argomento li ricongiunge strettamente, ed è la questione, se il Petrarca ordinasse le sue poesie cronologicamente o no. L'Appel non nega l'ordine cronologico, ma crede che il Petrarca non se lo proponesse come regola costante, tanto più che, essendosi messo a raccogliere le rime in età inoltrata, egli non poteva ricordar sempre perfettamente il tempo, in cui furono composte; il Pakscher invece sostiene che la loro disposizione si debba unicamente al principio cronologico. L'Appel scrivendo il suo libro prima che nel Vat. 3195 si riconoscesse l'autografo del Petrarca, e negando che fossero di mano del poeta i fogli del Vat. 3196 (1), viene a restringere la cronologia

(1) Il Pakscher dimostrò con argomenti irrefragabili l'autenticità di questi fogli (Vedi nel suo libro il cap. *Die vaticanischen Autographen*). L'Appel convinto d'aver torto ha ristampato il codice vaticano, che nel 1642 l'Ubaldini pubblicò in Roma senza un esatto criterio paleografico (Vedi *Zur Entwickelung italienischer Dichtungen Petrarcas*, Halle 1891).

assegna come data il '50. Al sonetto *Rotta è l'alta Colonna e 'l verde Lauro,* ove si piange la morte del cardinale Colonna e di Laura avvenuta nel '48, segue immediatamente la canz. *Amor, se vuo' ch' i' torni al giogo antico,* che giusta una nota del codice vaticano fu cominciata nel giugno '50: in due anni il poeta non avrebbe scritto neppure un sonetto! Il Pakscher crede che nel giugno '50 si mettesse a correggere, non a comporre la canzone, già scritta in passato. Quanto alla ballata *Amor, quando fioria* l'egregio critico avverte che composta nel settembre '48 avrebbe dovuto esser tra le prime poesie della seconda parte del *Canzoniere,* ma comparisce assai tardi, perchè le mancava il principio, e sol nel '56 fu compiuta. Il fatto sta che se fu compiuta nel '56, cioè due anni innanzi al son. *Tennemi Amor anni ventuno ardendo,* che è la prima delle sette ultime poesie dell'intera raccolta, non tardi, ma troppo presto ricorre, perchè trovasi quasi nel mezzo della seconda parte del *Canzoniere,* e non si può immaginare che dal '48 al '56 il Petrarca scrivesse tante rime, quante su per giù ne scrisse dal '56 al '58. Inoltre nell'ottavo posto dopo la sopracitata ballata, quindi ben lontano dalla fine, sta la sest. *Mia benigna fortuna e 'l viver lieto,* che ha per primo verso della decima strofa

Amor, i' ò molti e molt' anni pianto.

I *molti e molt' anni* ci vietano di credere che la sestina fosse scritta assai prima del '58, e quindi dovesse precedere di tanti posti il son. *Tennemi Amor* evidentemente di quell'anno. Il Pakscher che rileva soltanto le due prime eccezioni alla regola della cronologia, le scusa dicendo che son di poca importanza, come appartenenti a quella parte del *Canzoniere,* nella quale mancano rime

di contenenza storica, e le amorose hanno tutte lo stesso tono di dolce rassegnazione. Non mi pare che qui sia il caso di mettere in conto la maggiore o minore importanza delle rime: stabilita come norma del loro ordinamento la cronologia, a questa norma dovevano sottostare le più importanti e le meno importanti, le più belle e le meno belle, tutte insomma, se con esse il poeta intendeva di tracciare, per dir così, la storia del suo spirito, di far sentire come l'eco de' sospiri, che di tempo in tempo gli trasserò dal petto l'amor di una donna, l'amor della patria e la dolce amicizia.

Nell'ordinamento delle rime l'Appel vuol vedere di costa al principio cronologico anche un intento artistico, e per venire a capo della sua tesi studia la metrica del Petrarca, il succedersi delle forme nella canzone. Che la metrica, interrogata saggiamente, possa farci un po' di luce intorno all'opera di un poeta, e scoprirci financo se una canzone sia o no autentica, è cosa ormai nota; e i dantisti sanno, che alcune irregolarità metriche indussero a rigettar come apocrife più canzoni del loro poeta (1). Come è facile osservare, un poeta predilige in un tempo certe forme, che dopo abbandona; tra le sue mani qualche forma a poco a poco finisce col mutarsi profondamente, qualche altra si raggentilisce solo, pur restando in fondo la stessa. Nel Leopardi, per recare un esempio moderno, la struttura della canzone accompagna co' suoi cangiamenti lo svolgersi del pensiero poetico, e come questo si dilarga, la canzone esce da' vecchi cancelli metrici, e diventa sempre più libera.

---

(1) Vedi Boehmer, *Ueber Dante's Schrift de vulgari eloquentia, nebst einer Untersuchung des Baues der Dante'schen Canzonen* (Halle 1868), e la bella recensione che ne fece il D'Ovidio nella *Rivista bolognese* (Anno III, fasc. III).

Vediamo lo schema della stanza in ciascuna delle trenta canzoni del Petrarca.

La canz. *Nel dolce tempo della prima etade* abbraccia otto stanze, senza calcolare, s'intende, il congedo. Questo è lo schema:

A B C, B A C; C D E e D | F G H H G F F I I.

Colla lineetta verticale distacchiamo i versi, di cui si compone il congedo. Generalmente la stanza petrarchesca ha divisibile la prima parte e indivisibile la seconda, cioè ha piedi e sirima; il congedo, quando c'è, conta o tutti i versi della sirima o una parte, che talvolta riducesi a un pajo.

Le sette stanze della canz. *O aspettata in ciel beata e bella* han questo schema:

A B C, B A C; | C D e E D E F d F.

In tutte le otto stanze della canz. *Verdi panni, sanguigni, oscuri o persi* i versi sono sette, ed hanno sempre le stesse desinenze:

A b C D E | F g.

C'è da notare che ricorrono due rimalmezzo, una dopo la prima sillaba del quarto verso, l'altra dopo la terza del sesto. Ne viene il seguente schema, in cui le rimalmezzo s'indicano con lettere minuscole poste in alto come gli esponenti di un'espressione algebrica:

A b C^{d} E F | ^{g} H i

Per chiarezza riporto due stanze:

Verdi panni, sanguigni, oscuri o persi
Non vestì donna unquanco,
Nè d'òr capelli in bionda treccia attorse,

Sì b*ella* come questa che mi spoglia
D'arbitrio, e dal cammin di libertade
Seco mi t*ira* sì, ch'io non sostegno
Alcun giogo men grave.
E se pur s'arma talor a dolersi
L'anima, a cui vien manco
Consiglio, ove 'l martir l'adduce in forse;
Rapp*ella* lei da la sfrenata doglia
Subito vista; che del cor mi rade
Ogni del*ira* impresa, ed ogni sdegno
Fa 'l veder lei soave.

La canz. *Sì è debile il filo, a cui s'attène* è assai snella per i frequenti settenarj. I versi delle sue sette stanze rimano così:

A b b C, B a a C; | c d d E e D F F

Pur contando parecchi settenarj, hanno un'andatura piuttosto grave le cinque stanze della canz. *Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina;* lenta è la mossa co' due piedi fatti d'endecasillabi. Ecco lo schema:

A B C, B A C; | c d d E E F e F

La gravità cresce ancora nella canz. *Spirto gentil che quelle membra reggi,* in cui un solo è il settenario per ognuna delle sette stanze. I versi si allacciano a questo modo:

A B C, B A C; | C D E E D d F F

Segue la canz. *Lasso me, ch' i' non so in qual parte pieghi* con piedi di due versi e senza congedo. Lo schema delle cinque stanze è:

A B, B A; A c c A D D

Nelle seguenti sei canzoni le stanze variano da cinque a sette, e non presentano notevoli particolarità. Sotto il primo verso di ciascuna canzone pongo lo schema corrispondente:

Una donna più bella assai che 'l Sole
A B b C, A B b C; | C D d E F e F

Se 'l pensier che mi strugge
a b C, a b C; c d e e | D f f

Chiare, fresche e dolci acque
a b C, a b C; c d e e | D f F

In quella parte dove Amor mi sprona
A B C, B A C; | C D E e D e F F

Italia mia, benchè 'l parlar sia indarno
A b C, B a C; | c D E e D d f G f G

Di pensier in pensier, di monte in monte
A B C, A B C; | c D E e D F F

La canz. *Qual più diversa e nova* ha di singolare una rimalmezzo nell'ultimo verso di ciascuna delle sei stanze, dopo la terza sillaba; se non se ne tenesse conto, il penultimo verso apparirebbe scompagnato. Questo è lo schema:

a B b C, c D d A; | a B E e B F f A

In secondo luogo, i piedi non hanno, come nelle precedenti canzoni, le stesse rime, e due di queste rime penetrano nella sirima, e ricorrendovi in più della metà de' versi, stringono con forti lacci le due parti della stanza.

Le stanze della canz. *S' i' 'l dissi mai, ch' i' venga in odio a quella* sono brevi: per una seconda volta i piedi hanno due versi per ciascuno, e nella sirima di nuovo genere tre settenari monorimi son chiusi tra due endecassillabi, che rimano col primo e quarto verso de' piedi. Veggasi lo schema:

A B, B A; | A c c c A

Inoltre il verso A della prima e seconda stanza rima col verso c della terza e quarta e col verso B della quinta e sesta; B della prima e seconda rima con A della terza e quarta e con c della quinta e sesta; c della prima e seconda rima con B della terza e quarta e con A della quinta e sesta. Ecco la formula di questo intreccio di rime:

$A^{1,2} = c^{3,4} = B^{5,6}$, $B^{1,2} = A^{3,4} = c^{5,6}$, $c^{1,2} = B^{3,4} = A^{5,6}$

Il congedo riproduce la sirima della quinta e sesta stanza.

Succedono nove canzoni che contano da cinque a dieci stanze per ciascuna. Ai primi versi fo seguire gli schemi:

Ben mi credea passar mio tempo omai
A B C, B A C; | c D d E e F F

I' vo pensando e nel pensier m' assale
A B b C, B A a C; | C D E E D d F f G G

Che debbo io far? che mi consigli Amore?
A b C, A b C; | c D d E E

Amor, se vuo' ch' i' torni al giogo antico
A B b C, B A a C; C D E e | D F F

Standomi un giorno, solo, a la fenestra
A B C, A B C; c D E | e D D

Tacer non posso, e temo non adopre
A B b C, B A a C; | C D E e D F F

Solea da la fontana di mia vita
A B C, A B C; C D | E e D D

Quando il soave mio fido conforto
A B, B A; A C | c D d E E

Quell' antiquo mio dolce empio Signore
A B b C, B A a C; | C D d E e F F

Lo schema della penultima canzone non è accettato dall'Appel, perchè mancherebbe ai piedi la divisione sintattica, che è di regola nel Petrarca. Ma, a mio parere, delle sei stanze presentano questa difficoltà solamente due, la seconda e la sesta: nell'una il periodo è così connesso che le proposizioni non si possono distribuire per i piedi e la sirima; nell'altra la sirima ben si distacca sintatticamente da' piedi, ma il primo di questi per completare una proposizione ha bisogno di un emistichio del secondo. Basta questo per ritenere indivisibile la stanza in tutta la canzone, come fa l'Appel?

Lunga di dieci stanze in fine è la canz. *Vergine bella, che di Sol vestita,* ed ha nell'ultimo verso dopo la terza sillaba una rimalmezzo, che come nella canz. *Qual più diversa e nova* non lascia scompagnato il penultimo. Ecco lo schema:

A B C, B A C; | C d d C E f ^{f} E

Anche qui la rima della chiave si ripercuote nel corpo della sirima.

Or se esaminiamo la relazione numerica de' versi e delle sillabe in amendue le parti della stanza, troviamo in quanto a' versi che (esclusi i casi di equilibrio tra

piedi e sirima nelle canzoni *Sì è debile il filo, a cui s'attène, Standomi un giorno, solo, a la fenestra* e *Solea da la fortuna di mia vita*) delle ventuna canzone della prima parte del *Canzoniere* solo due hanno più versi ne' piedi che nella sirima, cioè *Una donna più bella assai che 'l Sole* e *Qual più diversa e nova.* Al contrario tutte le canzoni della seconda parte hanno più versi ne' piedi che nella sirima ad eccezione di *Vergine bella,* se per la canz. *Quando il soave* si ritiene lo schema dell'Appel. Rispetto al numero delle sillabe, le prime diciassette canzoni ne hanno tutte più nella sirima che ne'piedi, eccettuata *Una donna più bella;* quelle posteriori ne hanno più ne' piedi che nella sirima, tranne *I' vo pensando, e nel pensier m' assale.*

Di queste quattro canzoni soltanto una, cioè *Qual più diversa e nova,* starebbe bene al posto che occupa nel *Canzoniere,* perchè rappresenta il passaggio dall'uno all'altro sistema di metrica. A questa canzone si accosta *Una donna più bella,* e quindi nella serie delle rime dovrebbe lasciare il suo posto e venire più tardi; prima invece andrebbe la canz. *I' vo pensando,* e molto più innanzi quella alla Vergine, con cui ora si chiude il *Canzoniere.* Se i sistemi di metrica vennero usati dal Petrarca non alla rinfusa, ma l'uno dopo l'altro, in un ordinamento cronologico, conchiude l'Appel, non si sarebbero avute canzoni fuori del loro vero posto. Ma si può, ammettere che il Petrarca, abbandonato un sistema di metrica, non vi tornasse mai più? Forse si può, se si riflette che le eccezioni son poche. Quindi non mi par falsa la strada tenuta dall'Appel per combattere il principio cronologico, come unico e solo nell'ordinamento del *Canzoniere.*

Anche ne' sonetti il Petrarca veniva di tempo in tempo preferendo una forma piuttosto che l'altra. I

quadernarj ci presentano differenze assai scarse: in quattordici de' 317 sonetti non ricorre lo schema A B B A, A B B A. Dieci, quattro *in vita* e sei *in morte di m. Laura,* hanno nelle quartine la rima alternata A B A B, A B A B, e sono: *Se col cieco desir che 'l cor distrugge, S' al principio risponde il fine e 'l mezzo, Pace non trovo e non ò da far guerra, Giunto Alessandro a la famosa tomba, Mai non fu' in parte ove sì chiar vedessi, Quante fiate al mio dolce ricetto, Io pensava assai destro esser su l' ale, Zefiro torna e 'l bel tempo rimena, Quel rosignuol che sì soave piange, Al cader d' una pianta che si svelse.* Due sonetti *In tale stella duo belli occhi vidi* e *Se lamentar augelli o verdi fronde,* uno *in vita* e l'altro *in morte di m. Laura,* presentano la forma A B A B, B A B A: cioè le rime sono incatenate ne' quadernarj, ma nel secondo l'ordine è invertito. Il son. *Non dall' ispano Ibero a l' indo Idaspe* della prima parte del *Canzoniere* e il son. *Soleano i miei pensier soavemente* della seconda, hanno i quadernarj rimati A B A B, B A A B.

Sette sono i tipi de' ternarj. Nella seguente tabella i sonetti s' indicano co' numeri della edizione marsandiana, ma quelli sopra varj argomenti riprendono i loro antichi posti, e vengono distinti con cifre romane, come pure la cifra romana XC contrassegna il son. *La bella donna che cotanto amavi.*

1.° C D E, C D E: 1, 2, 6, 12, 14, 16, 21, 22, 30, 40, 57, IX, X, 73, 76, 77, 78, 82, 84, 85, 87, 89, 90, XVI, 93, 94, 97, 106, 109, 110, 113, 115, 116, 117, 119, 121, 122, 123, 124, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 142, 143, 145, 146, 147, 148, 150, 151, 153, 158, 159, 160, 161, 162, 165, 167, 169, 170, 171, 173, 174, XIX, 178, 179, 182, 184, 186, 187, 190, 191, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207. — *In morte di m. Laura:* 1, 3, 4, 16, 20, 23, 27, 28,

31, 32, 33, 34, 35, 36, 41, 44, 45, 49, 50, 55, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 65, 66, 75, 76, 78, 80, 82, 87, 88.

2.° CDC, DCD: 7, 9, III, V, VI, 18, 23, 24, 26, 27, 28, 31, 32, 39, 42, 43, 44, 45, 46, 48, 49, 53, 55, 58, 65, 67, 70, XII, 74, XIII, 86, XIV, XV, XVII, 92, 95, 98, 101, 102, 103, 104, 105, 107, 108, 111, 112, 114, 120, 125, 127, 128, 130, 131, 141, 144, 149, 152, 154, 155, 156, 163, 164, 166, 172, 175, 176, 177, 180, 181, 185, 188, 189, 193, 194, 196, 197, 198, 199. — *In morte:* 2, 5, 7, 8, 9, 11, 13, 19, 24, 37, 38, 39, 40, 42, 47, 51, 52, 53, XX, 56, 64, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 79, 81, 83, 84, 85, 86, 89.

3.° CDE, DCE: 3, 4, I, 8, II, 11, 13, 15, 17, IV, 19, 20, 25, VII, 29, 33, 34, 35, 37, 38, 41, 47, 51, 52, 54, 56, 59, 60, 61, XC, 68, 69 (1), XI, 71, 72, 75, 79, 80, 81, 83, 88, 96, 99, 100, 118, 126, 129, 157, 168, 183, 192, 195. — *In morte:* 6, 15, 17, 18, 21, 22, 25, 26, 29, 30, 46, 48, 58, 77.

4.° CDC, CDC: 5, 36, VIII, 50, 66, 91. — *In morte:* 10, 12, 14, 43.

5.° CDD, DCC: 10, 63, XVIII. — *In morte:* 54.

6.° CDE, EDC: *In vita:* 62.

7.° CDE, DEC: *In vita*: 64.

Se si dividono i sonetti in gruppi di cinquanta, e quelli di ciascun gruppo si distribuiscono per i sette tipi dei ternarj, abbiamo lo specchietto:

					1°	2°	3°	4°	5°	6°	7°
1-50 (	*In vita*	1-42	*e varj*	I-VIII)	10	15	21	3	1	-	-
51-100 (	»	43-86	»	IX-XIII, XC)	10	16	19	2	1	1	1
101-150 (	»	87-131	»	XIV-XVIII)	19	22	7	1	1	-	-
151-200 (	»	132-180	»	XIX)	33	15	2	-	-	-	-
201-250 (	»	181-207	*e in morte*	1-23)	20	18	9	3	-	-	-
251-300 (	*In morte*	24-72	*e varj*	XX)	22	19	7	1	1	-	-
301-317 (	»	73-89)			7	9	1	-	-	-	-

(1) I sonetti 68 e 69 hanno le stesse rime.

In sul principio il Petrarca prediligeva il 3° tipo, e a questo appartiene quasi la metà della prima cinquantina de' sonetti, mentre verso la fine della prima parte del *Canzoniere* di tal forma si ha un sol sonetto ogni venticinque. Del 1° tipo si ha da prima un sonetto ogni cinque, ma verso la fine della prima parte se ne hanno trentatrè su cinquanta, e poi si discende a venti. Il 2° tipo ondeggia tra quindici e ventidue sonetti per ogni cinquantina. I quattro ultimi tipi fanno fuggitive comparse; il 6° e il 7° dopo la seconda cinquantina sono abbandonati del tutto. Certamente poco interesse può avere la relazione tra il tipo del sonetto e l'ordine cronologico, e a noi basta averla additata (1).

L'Appel fa press'a poco questo ragionamento. Il *Canzoniere* comincia con un sonetto scritto assai tardi, nel quale si rinnega l'amore nutrito tra *vane speranze e van dolore,* e finisce colla canzone alla Vergine, onde il pentito poeta chiede perdono de' suoi peccati; e di più alla fine della prima parte c'è la canzone *I' vo pensando, e nel pensier m'assale,* che in alcuni testi petrarcheschi

---

(1) Per completare la notizia sulla metrica del *Canzoniere* diamo gli schemi delle sette ballate e de' quattro madrigali, chè le sestine hanno un'unica forma.

Ballate

1. Lassare il velo o per Sole o per ombra
E f F E — A B C, B A C; C d D E

2. Occhi miei lassi, mentre ch'io vi giro
E F f E — A B C, B A C; C D d E

3. Quel foco ch'io pensai che fosse spento
D C C — A B, A B; B C C

4. Perchè quel che mi trasse ad amar prima
D c C — A B, A B; B c C

5. Volgendo gli occhi al mio nuovo colore
E F F E — A B C, B A C; C D D E

trovasi a principio della seconda, e rappresentando il poeta in lotta con due affetti contrarj, il pentimento e l'ostinato amore, segna il passaggio tra le due parti, inizia cioè la nuova serie di poesie, alla quale dà luogo la morte di Laura, venuta in buon punto a liberare l'appassionato poeta dalla dura lotta. Da tutto ciò si desume che il poeta nell'ordinare il *Canzoniere* in età inoltrata volle farvi intravvedere quello stesso pensiero che giace in fondo a' *Trionfi,* cioè come sia breve sogno quanto piace al mondo, e debba l'uomo allontanarsi dalle cose terrene e rivolgersi colla mente a Dio. Questo principio costrinse più d'una volta il Petrarca a violare l'ordine cronologico; e delle poesie che segnano il principio, il mezzo e la fine del *Canzoniere,* due (sul son. *Voi ch' ascoltate* non cade dubbio) sono appunto le canzoni, di cui la metrica mostra la nascita in tempo diverso da quello che loro assegnerebbe il posto. Ma, si objetta, come si può credere che la canzone alla Vergine fosse scritta prima della morte di Laura, se nell'ottava stanza è detto che *è divenuta terra una che vivendo tenne in pianto*

---

6. Di tempo in tempo mi si fa men dura
E F f E — A b b C, A b b C; C D d E

7. Amor quando fiorìa
e D D — A b C, B a C; c D D

Madrigali

1. Non al suo amante più Diana piacque
A B A, B C B; C C

2. Perchè al viso d'Amor portava insegna
A B A, C B C; D E D E

3. Nova angeletta sovra l'ale accorta
A B C, A B C; D D

4. Or vedi, Amor, che giovinetta donna
A B B, A C C; C D D

il poeta? L'Appel suppone che il Petrarca aggiungesse questa stanza, quando destinò la canzone ad esser la chiusa dell'intiero *Canzoniere*, tanto più che ad eccezione di *Quell' antiquo mio dolce empio signore* nessun'altra è così lunga. Chi abbracciasse la tesi del critico tedesco, potrebbe aggiungere che i versi della settima stanza:

> Mortal bellezza, atti e parole m'ànno
> Tutta ingombrata l'alma,

e questi altri della decima:

> Che se poca mortal terra caduca
> Amar con sì mirabil fede soglio (1)

si addicono meglio a Laura viva che a Laura morta. Del resto, per sostenere che il posto alla canz. *Vergine bella* non provenne dalla cronologia, non ci sarebbe bisogno di ricorrere alla ipotesi dell'Appel, che fosse stata scritta prima della morte di Laura, e si può chiudere un occhio anche sulla metrica. Domandiamo invece: fu proprio un caso che in una preghiera alla Vergine morisse il canto del poeta? Si ha da ritenere che dopo la mesta preghiera non si riaprisse più *quel dolce di Calliope labbro* a nuovi sospiri per la povera morta o per altra cosa qualsiasi?

La canz. *I' vo pensando* per ragion di metrica non potrebbe esser l'ultima della prima parte delle rime.

---

(1) Veramente il presente *soglio* può anche avere il valore d'imperfetto, come nell'altro verso del Petrarca: *Morte ha spento quel Sol ch' abbagliar suolmi.* Vedi Medin, *Dell'uso del verbo solere* nella *Biblioteca delle scuole ital.* (Vol. II°, n. 1).

Il Pakscher vedendola seguita subito dal son. *Signor mio caro*, che contiene la data 1345, crede fosse stata scritta nel medesimo tempo, un pajo d'anni dopo il *Secretum*, col quale avrebbe comune l'argomento, cioè la lotta tra due pensieri, il pensiero che rammenta al poeta la fugacità della vita e la prossima morte, e l'altro *dolce ed agro*, che gli premeva il cuor *di desio* e pasceva di *speme*. Nella prosa latina i due pensieri sono messi in bocca a Sant'Agostino e al Petrarca, nella canzone sono personificati; se non che, osserviamo, nel *Secretum* trionfa il Santo, ma nella poesia il Petrarca, finisce col dire che vedeva il meglio e al peggior s'appigliava. Per altro la stretta parentela col *Secretum* avvicinerebbe la canzone all'anno 1343, e si avrebbe così una ragione di più per ritenere che il posto nel *Canzoniere* non glielo ha dato la cronologia. C'è ben altro. Nel codice autografo la seconda parte delle rime comincia appunto con questa canzone; quindi si scorge la deliberazione del poeta di dare alla sua poesia una grande importanza come quella che mentre rappresentava il contrasto tra i due eterni pensieri della vita, col suo tono malinconico, colle sue lacrime serviva come di preludio alla vittoria tanto desiderata dell'uno di essi. La divisione di *rime in vita* e rime *in morte di m. Laura* non risale al Petrarca, perchè egli non aveva nessuna ragione di farla, quando tra le prime ne registrava molte che non cantavano la bella Avignonese. D'altra parte, se la canzone fu scritta tra il '43 e il '45, come va che la precede di parecchi posti il son. *Qual mio destin, qual forza o qual inganno*, a cui il verso:

E son già, ardendo, nel vigesimo anno

dà come anno di nascita il '47? L' indicazione della data

affratella questo sonetto agli altri non più belli messi come pietre miliari nella lunga distesa delle poesie.

La metrica, come abbiam visto di sopra, vorrebbe pure che in grazia della cronologia si mettesse la canz. *Una donna più bella assai che 'l Sole* alcuni posti dopo. Non si può accettare l'opinione seguita dal Carducci, che questa poesia alluda alla desiderata coronazione, e quindi sia stata scritta prima dell'aprile '41, perchè insiem colla metrica si ribella l'idea fondamentale del canto. Nel quale non s'inneggia tanto alla gloria quanto alla virtù, anzi quella si sottomette a questa, quando dice di sè: *I' per me son un' ombra.* Codeste parole ricordano le altre poste in bocca a Sant'Agostino nel III libro del *Secretum*: « Nosti gloriam umbram quandam esse virtutis »; e il Carducci citando questo passo latino nel suo eccellente commento, dava inconsciamente un rincalzo all'opinione che il *Secretum* fosse appunto il *messaggio* che avrebbe fatto in più chiara voce manifesto il vero contenuto nella canzone. Ma a cotal *messaggio* si oppone il fatto che il Petrarca non aveva destinato alla pubblicazione i dialoghi tra lui e Sant'Agostino, se pure non s'abbia da credere che quando faceva la promessa nel congedo della canzone, egli non si fosse ancora deliberato a lasciar nello scrittojo la sua operetta. Comunque sia, il poeta non poteva dire oscura la ragione del suo canto, se in questo avesse voluto accennare alla sua coronazione, perchè chiarissimamente si fa incoronare dalla donna simbolica. Si badi che nel congedo la canzone è chiamata messaggio; quindi l'altro messaggio promesso dev'essere su per giù qualcosa della stessa natura della canzone, uno scritto insomma, non un avvenimento come la solenne festa fatta in Campidoglio l'8 aprile '41. Un'altra cosa c'è da osservare: il fatto cantato dal poeta è un fatto già passato, e l'incoronazione sarebbe invece di là da venire: come

il passato potrebbe simboleggiare il futuro? Almeno la *donna assai più bella del sole* gli avesse semplicemente preparata la corona, e lasciato al senatore romano di mettergliela in capo!

A provare che nell'ordinamento del *Canzoniere* accanto al principio cronologico bisogna veder pure l'intento artistico, ci sarebbero i primi sonetti e a parere dell'Appel anche la prima canzone *Nel dolce tempo*. Il son. *Voi ch'ascoltate* è fuori questione. Il Pakscher lo crede scritto non più tardi del '42, perchè trovasi nel Chigiano L. V. 176, che è probabilmente una copia dell'*alia papirus*, e in questo quaderno furono cominciate a trascriversi le rime nel '42. Tale data sta nella nota del Vat. 3196 al son. *Apollo, s'ancor vive il bel desio*: « Ceptum trascribere et incepi ab hoc loco 1342 Aug. 22. hora 6 ». Il *trascribere*, dice il Pakscher, riguarda l'*alia papirus*. S'oppone invece il De Lollis, « primo, perchè quel *trascribere* adoperato così assolutamente, deve significare la trascrizione definitiva e non la copia transitoria: secondo, perchè la frase marcata *et incepi ab hoc loco* colla data così precisa dell'anno e del mese e dell'ora è spiegabile coll'importanza che il Petrarca annetteva al cominciamento di quel suo esemplare definitivo che intendeva tramandare ai posteri come il legato più genuino della sua gloria ». Ma se il quarto foglio del Vat. 3195 fu scritto nel 1356, l'ottavo che contiene il sonetto a cui si riferisce la nota del Vat. 3196, deve essere stato scritto più tardi; quindi come il *trascribere* potrebbe riguardare la copia definitiva del *Canzoniere*, cioè il Vat. 3195? Da parte mia al Pakscher che crede il Chigiano di mano del Boccacci, fo quest'osservazione: se le poesie vi furono copiate nel '51, anno in cui il Boccacci visitò il Petrarca, come poteva dirsi nel titolo del codice, che l'autore di quelle poesie era stato *nuper*

laureato in Roma, quando la coronazione era antica di dieci anni? Ancora un' altra objezione. La canz. *Nel dolce tempo* nel Vat. 3196 è divisa in due parti: al principio della seconda c'è una nota, dalla quale si desume che la canzone in sul principio ebbe poco più di quattro stanze, e dopo s'aumentò di altre; e in coda c'è una nuova nota che portando per data il 28 aprile 1351, fa supporre che la canzone solo in questo tempo prendesse la sua vera forma, con cui è pervenuta a noi (1). Or come nel Chigiano, scritto nell'aprile '51, potrebbe trovarsi una canzone che non fu compiuta se non verso la fine di quel mese? E se questa anche nell'*alia papirus* era la prima canzone, come vi si potevano in pochi giorni trascrivere tutte le poesie seguenti, per poi esser subito ricopiate dal Boccacci nel Chigiano?

Passiamo ai sonetti *Per fare una leggiadra sua vendetta* ed *Era 'l giorno ch' al Sol si scoloraro,* secondo e terzo del *Canzoniere.* L'uno e l'altro ci riferiscono come il Petrarca fosse colpito da Amore, ma si contradicono in un punto: nell'uno è detto che il poeta stava sulle difese, nell'altro ch'era disarmato, quando il colpo mortale gli discese nel cuore. Come si spiega la contradizione? Qualcosa di contradittorio c'è pure nel corpo stesso del son. *Per fare una leggiadra.* Prima il poeta afferma che la sua virtù era ristretta al cuore per difendersi *ivi e negli occhi,* e poi soggiunge che nel *primiero assalto* d'Amore essa *non ebbe tanto nè vigor nè spazio*

(1) Nel codice vaticano 3196 pubblicato dall' Ubaldini la prima parte della canzone contiene le prime quattro stanze e nove versi della quinta. Se l'Ubaldini copiò bene, dev'essere caduto in una inesattezza il Pakscher, scrivendo che originariamente intenzione del Petrarca era di finir colla prima parte la canzone, la quale avrebbe avuto quattro stanze e il congedo. E l' Ubaldini copiò bene, perchè anche l'Appel nella recente trascrizione del cod. vat. (p. 75 e seg.) ha copiato allo stesso modo.

che potesse al bisogno prender l' arme. Il Mestica in un bello articolo pubblicato nel *Fanfulla della Domenica* (Anno X, n. 21) ritiene che questo sonetto sia la più giovanile delle poesie del Petrarca raccolte nel *Canzoniere,* e tratti d'un innamoramento anteriore di parecchi anni all'innamoramento per Laura. Così si eliminerebbe la prima contradizione. Ma si può ammetter che subito dopo il son. *Voi ch' ascoltate in rime sparse,* il quale apertamente accenna all' amore per Laura, ed inizia una lunga serie di poesie in lode di questa, il Petrarca ponesse un sonetto che riguarda un altro amore? Inoltre urtano, è vero, in una contradizione il secondo e terzo sonetto del *Canzoniere,* ma la somiglianza del tono ci vieta di credere che l' uno fosse scritto tra i quindici e i diciannove anni e l'altro molto più tardi, in età matura. Bisognerebbe supporre che il Petrarca rifacesse il son. *Per fare una leggiadra;* ma perchè si sarebbe accinto a questa fatica, se trattavasi di un amore assai giovanile, che il nuovo e più intenso aveva fatto del tutto dimenticare? Nel son. *L'ardente nodo ov' io fui d' ora in ora* si fa chiaramente parola di un amore posteriore al '48, ma spentosi prestissimo, per esser morta sul principio di esso l' anonima donna, « non serve, come ben osserva il Mestica, che a far più risplendere l' altro non vinto pure dalla morte ». Anche mentre viveva Laura, fu preso il Petrarca da amore per un'altra donna, e scrisse una ballata improntata « di un realismo che farebbe gola a romanzieri e poeti moderni », ma non la mise nel *Canzoniere,* come ne avrebbe scartato il sonetto in questione, se non fosse stato scritto per Laura. D' altra parte gli ultimi versi di questo sonetto ci attestano che non fu la prima delle poesie *in vita di madonna,* perchè non è verosimile che il Petrarca fin dal principio, nell' ardore della passione, rinnegasse il suo amore; anzi *lo strazio,*

dal quale la virtù avrebbe voluto e non poteva più ajutarlo, è indizio certo che tra vane speranze eran già passati molti anni per il povero amante.

Il son. *Era 'l giorno ch' al Sol si scoloraro* è, crede il Pakscher, la dichiarazione d'amore che il Petrarca fece a Laura. Che facesse la dichiarazione (così ragiona il critico), si desume da questi versi della ballata I:

Mentr'io portava i bei pensier celati,
C'hanno la mente desïando morta,
Vidivi di pietate ornare il volto;
Ma poi ch'Amor di me vi fece accorta,
Furo i biondi capelli allor velati.

E in qual modo più acconcio poteva egli confessare il suo amore che con un sonetto? E se lo scrisse, è mai da supporsi che poi lo togliesse dalla raccolta delle rime? Ma in una dichiarazione d'amore il dire un *guajo* l'amore non mi par prudenza, e il nostro giovane azzimato, occhieggiante le belle provenzali, aveva fin troppo spirito per non cadere in una simile inavvertenza. Nè avrebbe mai detto che Amore ferì di saetta lui, ma a Laura non mostrò neppur l'arco, chè sarebbe stato in una dichiarazione di quel genere un tagliarsi da sè stesso i piedi. Anzi, se ne' versi della ballata il poeta dice che finchè portò celati i pensieri d'amore, vide Laura *di pietate ornare il volto,* in grazia di questa pietà egli doveva nella sua dichiarazione mostrar la speranza d'esser riamato anzichè accennare al timore d'un facile rifiuto.

Nel son. *Quel ch' infinita provvidenza ed arte* s'addita il luogo, dove nacque Laura. Osserva il Pakscher: se il poeta nell'ordinare il *Canzoniere* avesse aggiunto questo sonetto allo scopo di far sapere la patria della sua donna, si sarebbe espresso più chiaramente, chè

oggi a mala pena possiamo indovinare qual paese di Provenza s'abbia da intendere per il *picciol borgo*. Ma, domando io, per qual ragione il poeta si sarebbe dovuto esprimere più chiaramente dopo che prima? Forse prima non s'era pure proposto di dir la patria di Laura? Se, come ritiene il Pakscher seguendo il De Sade, un sobborgo di Avignone era la patria di Laura, quale espressione doveva usare il Petrarca invece di *picciol borgo*? Importava nominar proprio il paesetto? Non bastava dire ch'era un picciol borgo anzichè una città? In un canto scritto molto dopo la morte di Laura (*Trionfo della morte,* Cap. II, v. 165) il Petrarca, non più chiaramente di quel che facesse nel sonetto, colle parole *umil terren* designava il luogo, dove ella era nata. Non poteva prevedere che i posteri curiosi avrebbero questionato intorno alla patria della *dolce sua nemica.*

Non può esser poi un caso che i sonetti, con cui si apre il *Canzoniere,* abbian l'aria di narrarci una storia; e una storia non si narra, quando essa appena appena comincia. Rispetto alla metrica, il primo e il secondo sonetto appartengono al tipo che vediam più adoperato dal poeta verso la fine della prima parte del *Canzoniere;* il terzo e il quarto invece a quello che ricorre più spesso ne' primi cento sonetti: non so se sia soverchio ardimento dedurre da questo, che il terzo e il quarto furono scritti dal Petrarca prima del primo e secondo.

Secondo l'Appel anche la canz. *Nel dolce tempo* deve il suo posto all'intento artistico. Non c'è da mettere in dubbio che fosse delle prime poesie per una nota del Vat. 3196, alla quale abbiamo più su accennato. Ma se la canzone, come attesta il poeta, prese salda forma nel '51, a rigor di termine non poteva più dirsi *de primis inventionibus*, e a vederla a capo di tutte le altre canzoni non sarei alieno dal credere che quel posto le toc-

casse, perchè essa narrava l'origine e lo svolgimento dell'amore per Laura, una storia su cui al Petrarca pareva bene richiamar presto l'attenzione del suo lettore. Aggiungasi: se la ballata *Amor, quando fioria*, cominciata nel '48 e compiuta nel '56, non fu registrata dal poeta tra le prime rime *in morte di m. Laura*, ma quasi a metà della seconda parte del *Canzoniere*, ben poteva egli alla canz. *Nel dolce tempo* negare almeno il primo posto.

Dunque non consta che il Petrarca ubbidisse ciecamente alla cronologia nel mettere insieme le sue rime, e non fosse affatto lusingato dal pensiero di riserbar de' posti speciali a quelle che meritavano di spiccare come le pagine più significative della storia lunga del suo amore. Non credo accettabile il sistema de' gruppi escogitato dell'egregio prof. Zingarelli (1), che cioè il Petrarca facesse seguire in tante schiere distinte le poesie che avessero nel contenuto qualcosa di simile. Il *Canzoniere* farebbe l'effetto d'una esposizione di oggetti, in cui questi vengono per comodità de' visitatori divisi in tante sezioni. Ma non ci avrebbe guadagnato il libro, se nell'ordinamento delle poesie avesse dominato il criterio della varietà, la quale rompendo a quando a quando colle canzoni l'infinita serie de' sonetti, avrebbe tolta ogni monotonia? Anzi il trovare, dopo una filza interminabile di sonetti, quattro e sin cinque canzoni l'una appresso dell'altra può essere una riprova dell'ordine cronologico. Le poesie unite insieme da un concetto comune devono essere state frutto della stessa ispirazione; pare che quando una *situazione* poetica, per usare un'espressione del De Sanctis, accendeva la fantasia del

(1) Vedine l'articolo « *Un libro sul Canzoniere* » pubblicato nella *Biblioteca delle scuole ital.* (Vol. I, n. 8).

Petrarca, il calore durava un pezzo, e si aveva un'intera fioritura di rime mirabili. Un esempio splendido di ciò ce l'offrono le tre canzoni degli occhi; i due sonetti successivi, che pur parlano di quelle *vaghe faville, angeliche, beatrici* son come gli ultimi accordi che trae dalla lira la mano stanca del poeta. Lo stesso si potrebbe dire della canz. *Solea da la fontana di mia vita,* della sest. *Mia benigna fortuna e 'l viver lieto* e del son. *Ite, rime dolenti, al duro sasso,* nelle quali poesie il Petrarca addolorato della perdita della sua donna accarezza il pensier della morte e vorrebbe affrettare le ore estreme; anche questa volta il sonetto, che viene in terzo luogo, accoglie gli ultimi suoni della dolce lira di Valchiusa. Sarebbe facile aggiungere altri esempj. Per conseguenza non è da ammettersi che il poeta nell'ordinare il *Canzoniere* venisse raggruppando le poesie di ugual contenenza: i gruppi c' erano già fin da principio.

Il Petrarca e nella prima e nell'ultima delle lettere dirette a Socrate afferma di aver disposto la raccolta delle *Familiari* in ordine cronologico; ma quante volte non mantenne la sua parola? Scrive il Fracassetti: « Generalmente parlando l'ordine cronologico è conservato per guisa che le lettere familiari dal 1326 procedono al 1361. Ma sono pur molte l' eccezioni, per le quali soventi volte si trovano posposte lettere scritte anni prima, a lettere che non potevano essere dettate che molti anni più tardi ». E pure trattavasi di lettere, e deliberato proposito del Petrarca era di ordinarle cronologicamente: cosa doveva essere delle rime, che in buon numero mancavano di un contenuto storico, e per l'ordinamento delle quali non conosciamo nessun deliberato proposito del poeta?

IL SAUL DELL' ALFIERI

E QUELLO DEL LAMARTINE

Il Lamartine nel 1818, per lenire il dolore profondo che gli aveva prodotto la recente morte della sua adorata Giulia, di quella donna che è tanta parte di una delle più poetiche storie d'amore scritte da lui, si rimise a comporre il *Saul,* e quando l'ebbe finito, volle dedicarlo alla cara memoria della povera amante e all'amico Virieu, i due affetti più forti del suo cuore (1). Di questo soggetto biblico si era invaghito leggendo la tragedia dell'Alfieri: ma se ammirava questa come un gran lavoro drammatico, perchè egli giovane di appena vent'anni si accinse a ripresentare sulla scena lo sventurato re d'Israele? Aveva forse scoperto nella narrazione biblica una nuova fonte di poesia o nel carattere di Saul un lato sfuggito all'occhio dell'Alfieri? Certo questo tentativo di rifare un capolavoro sorprende, come se uno volesse metter di nuovo mano al *Re Lear* o all'*Amleto.* Il Lamartine, dedicando la tragedia scritta tra le lacrime alle due parti dell'anima sua, come diceva di Giulia e dell'amico Virieu, doveva esser consa-

(1) Vedi Charles De Pomairols, *Lamartine,* Paris 1889, p. 24.

pevole d'avervi messo qualcosa di suo, d'avervi fatto scorrere un rivolo di quelle lacrime. È curioso che anche l'Alfieri consacrava il suo *Saul* al più caro amico che gli rimaneva dopo la morte dell'*incomparabile* Francesco Gori. Ravviciniamo adunque le due tragedie, e osserviamo quel tanto che hanno di comune: che io sappia, a un tal confronto non si è ancor pensato. Ma prima rifacciamoci un po' indietro.

I.

Il Rénan (1), discorrendo della istituzione del regno fra gl'Israeliti, distingue nella storia di Saul un testo antico e un altro molto posteriore, dal quale la verità delle cose vien non poco alterata; son come due correnti, che provenienti da scaturigini diverse s'incontrano, urtano e intorbidano sì da non lasciar più veder chiaro il fondo. Secondo il primo testo Samuele avrebbe ajutato spontaneamente l'istituzione del regno; invece in quello posteriore, dove riconoscesi la mano dello storico teocratico, avrebbe acconsentito a malincuore, dopo aver tracciato ai vecchi d'Israele chiedenti il re un quadro assai fosco degli abusi che un re può commettere. Questi, dice il Rénan, furono i veri sentimenti de' profeti più moderni, i quali vagheggiando l'ideale di tornare all'antica vita patriarcale, trovavano nella istituzione del regno un ostacolo alle loro utopie; e lo

(1) Vedi nella sua *Histoire du peuple d'Israël*, Paris 1887, t. I, i tre capitoli: *Institutions de la royauté, Règne de Saül, Commencement de David. Mort de Saül.*

storico teocratico coll'attribuirli a Samuele fece come Dionigi d'Alicarnasso, che in bocca a Romolo metteva i ragionamenti più profondi della politica romana. Nella istituzione del regno non si mischiò alcuna idea religiosa, e la fiala d'olio che Samuele avrebbe versata sulla testa di Saul, è una leggenda che non si concilia co' dati storici, che fanno uscire il regno d'Israele da una specie di campo di maggio. Così pure è un racconto concepito dal punto di vista teocratico di una età posteriore quello de' continui ostacoli che al regno di Saul vennero da Samuele. Niente di veramente storico prova che il profeta volesse nuocere al re, e non ce n'era ragione, perchè Saul non fu innovatore in religione, ed esercitò un potere del tutto militare.

Le condizioni d'Israele, quando Saul prese il titolo di re, eran cattive: i Filistei erano penetrati nel cuor del paese, e pare che vi sopprimessero la fabbricazione e anche la riparazione degli oggetti di ferro, come a Roma fecero gli Etruschi sotto Porsenna; e prova di questo può considerarsi il fatto del gigante Golia coperto tutto di ferro, contro il quale esce a combattere un giovinetto israelita armato solo di fionda. Il vero merito di Saul, e insieme del figliuol suo Gionata, fu di aver formato una milizia permanente, non più comandata, come prima, da un capo d'occasione, una vera scuola di guerra, di cui il nerbo era la tribù di Beniamino. I nemici furono ricacciati. Non di tutte le campagne di Saul si ha notizia sicura; quella contro gli Amaleciti e il loro re Agag appartiene a un racconto moderno, in cui traspare l'intenzione di abbassare il re davanti al profeta.

Il regno di Saul, fondato sull'eroismo e sui grandi servigi resi all'unità nazionale, avrebbe meritato d'esser tranquillo, prospero, di servir di cominciamento a una

dinastia, ma fu per il figlio di Cis e per la sua famiglia pieno di tristezze e di inquietudini. Uomo di grande coraggio ed eccellente soldato, osserva il Rénan, Saul aveva evidentemente poca testa. Raramente si vide maggior disposizione di spirito alla superstizione; il perpetuo timore d'una forza ignota e capricciosa impediva nel valoroso israelita il sano esercizio della mente. I rapporti prolungati colle scuole de' profeti gli avevano cagionato una debolezza nervosa, una certa tendenza all'epilessia, che trovò facile ajuto nel temperamento malinconico e nella responsabilità del nuovo ufficio di re. Cadde in una specie di pazzia, che fu considerata come effetto di uno spirito maligno; si abbandonava a gesti scomposti come quelli de' profeti ne' loro accessi, e non si riusciva a quetarlo che mediante i gravi suoni dell'arpa tocca dalle dita de' più abili arpisti.

« Saul accoglieva presso di sè qualunque uomo prode, e qualunque persona di valore egli vedeva », è detto nel I libro di Samuele (XIV, 52). Queste parole, soggiunge il Rénan, sono il più bello elogio di Saul, e vi si riassume perfettamente l'ufficio suo di primo e vero organizzatore dell'esercito israelita. In grazia di questa bella qualità che il re aveva di aprire le braccia ai forti, fu messo in evidenza l'uomo che doveva usurpare il trono, David. L'illustre orientalista francese spoglia David di quello involucro luminoso, nel quale la leggenda religiosa lo ha nascosto, e tra le pagine della Bibbia ne rintraccia la vera persona, la quale gli offre occasione a notevoli osservazioni sulla diversa fortuna degli uomini e a qualche raffronto colla storia moderna. Nell'oriente semitico, abitualmente duro e austero, vi nascono alle volte de' prodigi di grazia, d'eleganza, di spirito; e David fu uno di questi ammaliatori. Capace de' più grandi delitti, ove le circostanze lo esigessero,

aveva altresì i sentimenti più delicati: « biondo, di bello sguardo, e di formoso aspetto » (Sam. lib. cit., XVI, 12), sapeva egli rendersi popolare, e conquistava subito il cuore di chi lo conosceva. Ai tratti fini ed amabili accoppiava una parola dolce e facile, ed era citarista e poeta valente. Al ritorno da una felice spedizione fatta da Saul, le donne de' villaggi che i vincitori attraversavano, uscivano loro davanti danzando, agitando i sistri e ripetendo a coro ne' canti, che Saul ne aveva ucciso mille, e David diecimila. Il temperamento sortito da natura già disponeva Saul alla gelosia, ma quel ritornello gliene fece sentire acuto il morso; David così caro al popolo, così simpatico alle donne, che ne facevano il più forte campione di Dio, gli turbò i sonni, gli circondò di spine il trono acquistato col valore del braccio. Vi son degli uomini, osserva il Rénan, che l'opinione pubblica prende, per così dire, per mano, e ai quali comanda de' delitti in vista d'un programma ch'essa loro impone: tale fu David, tale è stato Napoleone. Colpevole in simili casi è la folla, vera lady Macbetto: appena essa ha scelto il suo favorito, lo inebria con quelle parole magiche: tu sarai re. Gionata stesso, il buono e valoroso figlio di Saul, era stato affascinato dal biondo guerriero, gli s'era stretto col nodo dell'amicizia sinceramente affettuosa, e per umiltà incomparabile gli s'inchinava davanti, quasi come una di quelle donne dell'ingiusto ritornello. Ed ecco David al fianco di Saul; questi è geloso, tormentato dal timore di non veder un giorno passare la corona reale dalla sua alla testa di Gionata, quegli cerca nascondere le sue mire, ma gode che la folla lo designi come erede del trono.

Anche in ciò che riguarda le relazioni tra Saul e David, son da distinguersi secondo il Rénan due correnti, e forse appartengono alla più moderna e teocra-

tica i racconti, che mettono in cattiva luce Saul, e fanno di David una vittima del furore di lui, ma una vittima benedetta dal cielo; come ad esempio il racconto, in cui Saul avrebbe tentato una o due volte di colpire David colla sua lancia. È certo per altro che lo sventurato re si rodeva dentro. Gli si attribuì l'idea di affidare a David, per disfarsene, pericolose missioni: che muoja, egli avrebbe detto, per mano de' Filistei. Ma queste piccole spedizioni, di cui si raccontavano meraviglie, non facevano che render David sempre più caro al popolo. Egli era adorato, e il povero Saul potè col fatto pronunziare dentro di sè le parole che gli vengono attribuite: non gli manca che il regno. Se quanto vien riferito della discordia tra Samuele e Saul, ha qualcosa di vero (prima però bisognerebbe sapere, se Samuele viveva ancora, chè la data precisa della sua morte è affatto ignorata), si potrebbe dire con una espressione moderna che il partito clericale, scontento di Saul, passò alla parte di David, che ne divenne il capo: le scuole de' profeti di Rama e i sacerdoti di Nob intrigavano apertamente per lui. Per darsi l'aria di partecipare all'entusiasmo della folla, ma in realtà per perderlo cacciandolo in nuovi pericoli, Saul gli diede in moglie sua figlia Micol: questa alla sua volta amò molto il giovane eroe, e lo difese contro le trame del padre, come fece pure Gionata. Sulle avventure di David esule e perseguitato da Saul ricamò la facile immaginazione de' narratori, e tra que' ricami spicca la figura di Gionata, il quale rese a David i servigi del più fedele e passionato amico. Molti di quegli aneddoti poterono essere scritti secondo i racconti di David stesso, che probabilmente piacevasi ne' suoi tardi giorni di narrare certe prodezze, che egli solo era in grado di sapere: come fosse salvato da Micol; come avesse in mano la vita di Saul

nella caverna di Engaddi, e si contentasse di tagliargli, senza che se n'accorgesse, un pezzo di mantello; come riparasse presso Achis, Re di Gat, fingendosi pazzo con astuzia assai famigliare agli orientali. È notevole che gli aneddoti son raccontati come David doveva desiderare che si raccontassero.

La vita dell'esule e quella del bandito non differivano nell'antichità. David, senza un asilo sicuro, si nascose in una grotta presso Adullam, la quale ben presto divenne un ricovero di briganti. Tutti quelli che si trovavano in cattive acque, gli scontenti d'ogni maniera lo presero per loro duce, ed egli in breve si trovò a capo d'una banda di quattrocento uomini, che vivevano di scorrerie. Non vogliam seguir David in tutte le sue peregrinazioni, in tutti i suoi saccheggi; notevole è la corsa che fece colle sue genti a Nob presso il sacerdote Achimelech, il quale gli diede il pane consacrato e la spada del filisteo Golia. Saul, saputo il fatto da un malvagio uomo di nome Doeg, condannò a morte i sacerdoti di Nob. Secondo la leggenda tutti furono uccisi, e Nob fu distrutta; un sol figlio di Achimelech, Abiatar, si mise in salvo presso David. Un fatto della vita errante di David, molto difficile a giustificare, è il suo soggiorno presso i nemici più accaniti della patria, i Filistei, e nessun altro tuttavia è più certo: egli passò sei mesi con seicento uomini presso Achis. Da Siclag, che fu assegnata per residenza ai fuggitivi, e che divenne una piccola colonia israelita, rappresentando Abiatar col suo Efod il culto religioso, David diresse i suoi saccheggi e i suoi massacri contro le popolazioni nomadi del deserto di Pharan, e specialmente contro gli Amaleciti. In imbarazzo lo mise Achis, quando gli disse di voler fare una spedizione contro gl'Israeliti: egli rispose in modo evasivo. La fortuna che lo aveva già

servito, e che del resto egli sempre con destrezza afferrava per il ciuffo, lo salvò dallo scontro dannoso. I capi filistei mostrarono ad Achis, come c'era da temere che David facesse un voltafaccia nella battaglia, e si riconciliasse col suo antico signore. David fu congedato, e in tre giorni tornò a Siclag.

Intanto Saul era in uno stato miserando. A forza di voler sapere la volontà di Dio era divenuto incapace di qualsiasi decisione: ricorreva ai negromanti, ai maghi, ai ventriloqui, il cui parlar sordo e lontano pareva venir da un altro mondo. Mentre di fronte gli stavano i Filistei, accampati a Sunem, volle riveder Samuele, il veggente di Rama, e con due uomini si condusse secretamente presso la pitonessa di Endor, la quale, interrogata se vedesse qualcosa, rispose che vedeva levarsi da terra un vecchio avvolto in un mantello; e Saul non dubitò che fosse Samuele. Perchè sei venuto a turbarmi? disse l'ombra. E Saul: i Filistei mi fanno guerra; Dio si è ritirato da me, e non mi risponde più nè per profeti, nè per sogni; ed io ti ho chiamato, perchè tu m'insegni ciò che ho da fare. Questo racconto ci è stato conservato dal narratore teocratico, che secondo le sue idee sulla destituzione di Saul fa naturalmente parlar Samuele. I Filistei riportarono completa vittoria; i figli di Saul caddero combattendo, e Saul stesso si uccise gettandosi sulla punta della sua spada. A Siclag David apprese la morte di Saul e di Gionata, e fece gran duolo: le antiche raccolte di canti gliene attribuiscono uno sulla morte de' due eroi. Così la famiglia del vero fondatore della potenza d'Israele fu sterminata, e divenne re il condottiero senza scrupoli, quegli che il mondo ha cinto di celeste aureola, mostrando di parteggiar per quelli che gli piacciono. Nella storia, nota mestamente il Rénan, l'uomo è punito di

ciò che fa di bene, e ricompensato di ciò che fa di male; la storia è il contrario della virtù premiata.

II.

Nella narrazione che abbiam fatta del primo regno d'Israele tenendo sotto gli occhi le belle pagine del Rénan, si delineano chiaramente le tre figure di Saul, di David e di Gionata; s'intravvedono appena quelle di Micol e di Achimelech; manca poi Abner per aversi tutti i personaggi della tragedia dell'Alfieri. Il quale non legge nella Bibbia come l'insigne storico francese, ma accetta il racconto quale ci vien tramandato, senza distinguervi le leggende che ne alterano la verità. E pure a lui che aveva scritto:

Il Papa è papa e re:
Dêssi abborrir per tre,

a lui poeta ghibellino forse nessun soggetto meglio di questo biblico avrebbe potuto servire per rivendicare l'indipendenza del potere civile dal sacerdotale. Il Dall'Ongaro (1) credeva che questo appunto avesse fatto l'Alfieri, e che tutta la sua tragedia fosse da ricercarsi nell'invettiva del vecchio Saul contro i profeti, che gli avevano ribellato e di furto consacrato un successore più ligio alla loro preponderanza. E s'ingannava senza dubbio: David ci compare davanti in una luce assai

(1) Vedine in *Nuova Antologia* (fasc. del luglio 1867) la rassegna letteraria sul dramma del Levi *Il Profeta*.

bella, e conquista fin dalla prima scena i nostri cuori, e lo stesso Achimelech condannato miseramente a morte c' impietosisce. In questa tragedia l'Alfieri si rivela unicamente poeta; davanti al suo soggetto egli dimentica ogni fine che non sia quello dell'arte, i tiranni a cui sulla scena moveva guerra, sono messi in fuga, e non rimane che l'uomo fra le orribili tempeste della travagliata sua mente e dell'esacerbato e oppresso suo cuore. Lo Zumbini, che del *Saul* ha discorso con acume di psicologo e gusto d'artista, rarissimi ne' nostri critici e sì squisitamente predominanti in lui (1), nota che la bellezza della tragedia alfierana consiste nel carattere del protagonista. Saul riempie di sè la scena: anche quando non ci sta innanzi, il nostro pensiero è con lui, e dalla prossima tenda, dove rientra, ci par d'udire i frequenti sospiri di dolore o qualche insolito scatto di breve gioja. Lo Schlegel rimprovera all'Alfieri la soverchia semplicità, la quale privando re ed eroi di tutto il loro splendido corteggio, li fa vivere in un mondo spopolato, e manifestissima ritrova nel *Saul* questa solitudine del teatro. Ebbene, se nelle altre tragedie la solitudine può essere un difetto, nella nostra, oltre a rispondere alla verità storica, è un pregio, di cui forse l'Alfieri stesso fu inconsapevole. Quella solitudine tra due campi di battaglia rende più triste lo stato di Saul, riconcentra la nostra attenzione in lui, perchè è nell'anima di lui che si svolge il vero dramma, e gli altri personaggi servono a rivelarci quell'anima, a contatto della quale essi son messi come per farne a volta a volta scoppiar la scintilla.

---

(1) Vedine in *Nuova Antologia* (fasc. del 1 aprile 1885) l'articolo sul *Saul*.

Pungoli al cuore di Saul sono il timore della divinità offesa e la gelosia per la sempre crescente popolarità di David, nelle cui mani teme di veder passare lo scettro; più acuto forse del primo è il secondo, e uno psichiatra potrebbe sorprenderlo nel così detto delirio di gelosia. Quando crebbe in grandezza sino a diventare re, era giovane e bello, anzi fra il popolo di Israele il più bello, e di tutti più alto dalle spalle in su, e mai non si alzava

. . . . nel campo da' tappeti suoi,
Che vincitor la sera ricorcarsi
Certo non fosse.

Ora vecchio gli fan paura i nemici, e ad Abner che gli ricorda come dianzi fiaccasse la baldanza filistea, risponde:

Abner, oh! quanto in rimirar le umane
Cose, diverso ha giovinezza il guardo,
Dalla canuta età! Quand'io con fermo
Braccio la salda noderosa antenna,
Ch'or reggo appena, palleggiava; io pure
Mal dubitar sapea.

Di tutti diffida, in ogni amico scorge un nemico, ha scacciato David, lo odia; ma spesso alla sua mente alterata il vero colpevole non apparisce David, che pur gli è genero, sì bene Samuele che lo persegue, e implacabili nemici appariscono i sacerdoti che, facendosi strumento di David, vogliono strappargli dalla testa la corona reale. Odia sì David, ma quell'amore che nutrì una volta per lui, non è riuscito a sradicar tutto dal suo cuore, e di quando in quando se lo sente rifiorire

dentro, per il giovane esule ha un palpito, e allora su altri riversa l'odio. Saul è uno spirito debole: non odia nè ama profondamente, vacilla negli affetti come la sua mano nel maneggiar la lancia, si lascia dominare dalle impressioni presenti; è capace anche di scacciar da sè i suoi figliuoli, ma subito dopo corre ad abbracciarli; è schiavo del momento, e basta una parola sfuggita inavvedutamente dal labbro altrui per turbarlo, per indurlo a uccidere chi ha osato offenderlo. In questo stato di eccitazione nervosa ci vien rappresentato dall'Alfieri con una finezza di analisi psicologica propria di un acuto scrutatore dell'anima umana. La rapidissima vicenda, notata tanto bene dallo Zumbini, con cui Saul passa dall'amore all'odio, dalla fede al sospetto, dai propositi più feroci all'oblio di sè stesso nelle carezze de' figliuoli, è a mio parere effetto della debolezza di spirito come anche quell'alternarsi di fiera superbia e di pietosa umiltà, quel sentirsi ora fiacco e incapace di palleggiar la *noderosa antenna* e ora forte sì da sfidar tutti a battaglia. Il caso patologico trova nell'Alfieri un altissimo interprete, perchè egli con molto accorgimento e sagace esperienza alle sfuriate di Saul fa succedere la calma, all'eccitazione nervosa una cotal prostrazione di forze, che lo rende disposto ad accogliere nel cuore sentimenti gentili.

Al racconto biblico si ribella l'Alfieri nel far venire David al campo di Saul poco prima della battaglia co' Filistei; quindi tutta la tragedia si fonda sopra un fatto del tutto immaginario, ma ben trovato, perchè molto drammatico è l'incontro di due rivali in un momento supremo, in cui la salute della patria richiede il loro ravvicinamento. Il nostro David non ha, come il David biblico, dimenticato in braccio ad altre donne l'amore di Micol, e salendo i monti di Gelboè palpita dall'ansia

di rivederla. Il primo atto è per intero consacrato alle scene affettuose tra David, Gionata e Micol: nel loro dialogo già si disegnano la figura compassionevole di Saul e l'altra di Abner, del *vile perfid' Abner che gli sta, mentito amico, intorno sempre.* Insieme questi due ci compajono per la prima volta davanti nell'atto secondo. Saul è prostrato di spirito, e sebbene Abner gli ripeta che David è prima, sola cagion d'ogni sventura, lo desidera al suo fianco ora che i nemici gli fanno paura, e se gli si presentasse, lo abbraccerebbe volentieri. Allorchè vengono Gionata e Micol, continua lo stato di prostrazione, e solo alle acerbe parole rivolte da Abner ai due giovani, Saul si rialza alquanto per gridar minaccioso:

Chi, chi gli oltraggia? Abner, tu forse? Questi
Son sangue mio; nol sai? . . . Taci: rimembra . . .

Ricade ancora al lamentar che fanno i figliuoli la lontananza di David, e l'affetto che mette Micol nel lodare e rimpiangere il suo caro sposo, lo commuove fino alle lacrime. Il pianto, egli dice,

Il pianto (oimè!) su gli occhi stammi? al pianto
Inusitato, or chi mi sforza? . . . Asciutto
Lasciate il ciglio mio.

Un' occasione più propizia di questa non ha David per presentarsi a Saul, ma l'Alfieri ama, diciam così, certe botte e risposte concettose per far venire in scena i suoi personaggi aspettati. E per l'appunto, quando Abner dice a Saul:

. . . . . e te convinci
Che nulla è in David . . .

vien fuori David per troncargli in bocca la parola e soggiungere: la innocenza tranne.

A Saul che gli rimprovera d'aver sparso nel popolo i semi d'iniqua ribellione, d'aver insidiata la vita del suo re, del suo secondo padre, David come prova suprema della propria fedeltà presenta il lembo del manto reale, che gli tagliò, mentre dormiva nella grotta di Engaddi: poteva facilmente ucciderlo, se avesse voluto. Quel lembo fa un effetto potente sulla mente di Saul, come, ma in modo diverso, sul geloso Otello il fazzoletto di Desdemona, che Jago gli fa vedere nelle mani della druda di Cassio: son due esaltati, ma il lembo del manto e il fazzoletto assecondano l'ordine delle idee e de' sentimenti, in cui si trovano, e son per loro come nella tempesta una tavola per il naufrago, e vi si afferrano per avere quella prova che loro mancava, e che pur tanto desideravano, l'uno dell'amore sincero di David, l'altro della infedeltà di Desdemona. Saul grida:

Mio figlio, hai vinto. . . . . hai vinto.
Abner, tu mira; ed ammutisci.

Il Carmignani osservava: « La recisione di questo lembo è tanto antica nella tragedia di Alfieri, che David dee dire a Saul:

. . . . . Sovvienti
D'Engadda? Là, dove tu me proscritto
Barbaramente perseguivi a morte?

Ma Saul si accorse allora che il lembo del suo manto era stato reciso? Se se ne accorse, ed annette importanza a questo fatto, bisognava consegnarlo alla esposizione e fissarvi sopra l'attenzione dello spettatore, per rendere

poi interessante la comparsa del lembo nelle mani di David. Se non se ne accorse, come può egli dopo sì lungo tempo menar buono a David tutto l'onore che egli si fa d'aver presso di sè questo lembo? Non potea chiunque altro averlo reciso nel suo guardaroba, e con una frode pietosa consegnarlo poi al giovane proscritto per riconciliarlo col suocero? E questa frode non dovea esser sospettata da Saul? (1) » L'osservazione è ingiusta, e il Carmignani non l'avrebbe fatta, se avesse riflettuto sullo stato psichico di Saul. Questi certo non si era accorto della recisione del lembo, e quando David glielo presentò come prova della sua innocenza, egli in que' momenti, in cui vivamente desiderava d'avere al fianco il genero valoroso e fedele, non sospettò, nè poteva sospettare qualche inganno. Sospettò Otello che il fazzoletto potesse esser caduto a Desdemona per caso? E pure ad altra mente che non fosse stata quella turbatissima del Moro, il quale voleva a ogni costo una prova della infedeltà di Desdemona, il dubbio sarebbe venuto da sè.

Lo spirito di Saul non è fermo. In una delle prime scene dell'atto terzo Micol avverte David che poco dopo la mensa non ha trovato il padre quel di prima: dianzi egli era tutto per i suoi figli, piangeva con loro, li abbracciava a vicenda; ora appare più che re. Sopraggiungono Saul e Gionata, ma Saul non è in sè, e al figlio che lo esorta a ristorarsi nell'*aura aperta e pura*, risponde:

. . . . . Chi d'aura aperta e pura
Qui favellò? . . . Questa? è caligin densa;
Tenebre sono; ombra di morte . . . Oh! mira;

---

(1) Vedine la *Dissertazione accademica sulle tragedie di Vittorio Alfieri*, Firenze 1807, p. 69.

Più mi t'accosta; il vedi? il sol dintorno
Cinto ha di sangue ghirlanda funesta....
Odi tu canto di sinistri augelli?
Lugubre un pianto sull'aere si spande,
Che me percuote, e a lagrimar mi sforza....

Micol dice che non è ora di piangere, poichè tornata è la gioja. La gioja è David, e Saul alle dolci parole di sua figlia si rianima, e vuol vicino David per abbracciarlo. Incalzato poi dal dubbio, si mette a scandagliarne l'animo, e gli domanda:

Tu... di Saulle... ami la casa dunque?

Se io l'amo? risponde David. Lo dica Gionata, pupilla degli occhi miei, lo dica la mia sposa, se il può, chè io nol potrei. E Saul daccapo a frugargli nel cuore:

Eppur, te stesso
Stimi tu molto...

E David a scusarsi:

Io, me stimare?... In campo
Non vil soldato, e tuo genero in corte
Mi tengo; e innanzi a Dio, nulla mi estimo.

Si rannuvola Saul al sentir nomar Dio, da cui lo ha allontanato l'ira tremenda de' sacerdoti. Questo punto della scena è bellissimo. Perchè, soggiunge David, perchè credi che Dio non sia con te?

Con chi nol vuole,
Non sta: ma, a chi l'invoca, a chi riposto

Tutto ha sè stesso in lui, manca egli mai?
Ei sul soglio chiamotti; e vi ti tiene:
Sei suo, se in lui, ma se in lui sol, ti affidi.

A queste parole Saul vien colto come da un accesso di delirio: gli par quasi che gli parli qualcuno dal cielo, o d'avere innanzi a sè un sacerdote avvolto in bianca stola, Samuele. Avvicinati, grida a David. Agli occhi che ne fissano la persona, scintilla la spada pendente dal fianco: è proprio un guerriero, è David. Ma quella spada non è la stessa che Saul gli diede di sua mano: è la spada di Golia, che ravvolta nell'Efod mistico fu consacrata in eterno al Signore, e ne lo ha cinto Achimelech. Il nome del sacerdote di Nob, pronunziato da David che svela il fatto, suscita in Saul un nuovo accesso di delirio. Fellone, egli grida:

Vil traditore... Ov'è l'altare?.. oh rabbia!..
Ahi tutti iniqui! traditori tutti!..
D'Iddio nemici; a lui ministri, voi?...
Negr'alme in bianco ammanto... Ov'è la scure?...
Ov'è l'altar? si atterri... Ov'è l'offerta?
Svenarla io voglio...

Lo rattengono i figli, e lo forzano a sedere. Ma Saul non si placa, nella disperazione scuote ancora ferocemente la bianca testa, e per i figli stessi ha parole amarissime.

..... I figli tuoi, son muti;
Duri son, crudi... Del vecchio cadente
Sol si brama la morte: altro nel core
Non sta dei figli, che il fatal diadema,
Che il canuto tuo capo intorno cinge.
Su strappatelo, su: spiccate a un tempo

Da questo omai putrido tronco il capo
Tremolante del padre . . . Ahi fero stato!
Meglio è la morte. Io voglio morte . . .

Al parossismo nervoso succede, come suole, la prostrazione di forze: manca all'ansante petto di Saul il respiro, e il furore si stempra in lagrime. Ma ecco a ricomporre in calma il povero re, a rapirlo in dolce oblio si leva il canto di David, che accompagnato dalla musica ritrovò tante volte le vie secrete del cuore.

Lo Zumbini ha delle osservazioni finissime sul temperamento lirico che l'Alfieri rivela nel canto di David, e per il primo ritrova che questo gli fu ispirato dall'ode del Dryden *La festa di Alessandro o il potere della musica.* Della bella scoperta letteraria non doveva essersi accorto G. A. Cesareo, quando in *Lettere e Arti* (n. 1 del '90) dava come cosa nuova e propria il rapporto comparativo fra la poesia inglese e la italiana. Il canto di David, come quello di Timoteo nel Dryden, ha la potenza di far passar Saul da uno stato d'animo all'altro. Se il ricordo delle battaglie, dove tra il calpestio tonante d'armi e tra gli urli guerrieri egli *mesceva sossopra* carri, fanti e cavalli, non riesce grato, perchè il grido di guerra, grido de' tempi antichi, non s'addice più alla cadente età, David muta metro, e gli canta l'ozio, l'oblio, la pace. È bella, dice Saul, la pace dell'anima: ma forse pretenderebbe il vate avvilirmi fra i domestici ozj, rendermi un inutile arnese di guerra? E David subito lo prende a ritrarre coll'arma in pugno feritor sovrano nella prossima battaglia contro i Filistei, e finisce il suo canto cacciando nella mischia anche sè stesso:

. . . . . Già da lontano io 'l seguo;
E il Filisteo perseguo,

E incalzo, e atterro, e sperdo; e assai ben mostro
Che due spade ha nel campo il popol nostro.

Due spade? grida Saul. Havvi altra spada che questa, ch'io snudo? Empio è, si uccida, chi la sprezzò. E cieco d'ira s'avventa contro David, che fugge. Il tristo sospetto d'avere un rivale vien riacceso tanto più forte dalle parole inavvedute di David, quanto più dolce in quel canto ispirato doveva riuscir la gloria d'esser tra il fragor della pugna l'unica terribile spada punitrice de' nemici. Così se Timoteo col suo canto tiene ambo le chiavi del cuore di Alessandro, e le volge serrando e disserrando sì abilmente da strappare l'eroe dalle braccia della sua donna per menarlo all'eccidio di un'altra Troja; David non trionfa di Saul, ma finisce col risvegliarne le furie, *perde,* dice malignamente il Carmignani, *fino la riputazione di bravo cantante.* Non perde codesta riputazione, perchè non ha davanti a sè, come Timoteo, un uomo sano di mente, ma un pazzo che per un nonnulla si eccita e adira sino a metter mano alla spada. D'altra parte molto prima dell'Alfieri gli avrebbe fatto perdere quella di citarista il narratore biblico, allorchè dice nel primo libro di Samuele (XVIII, 10 e 11): « Or il giorno seguente avvenne che lo spirito malvagio mandato da Dio s'avventò sopra Saul, onde egli facea atti da uomo forsennato in mezzo la casa: e David suonava con le sue mani come per addietro, e Saul avea una lancia in mano. E Saul lanciò la lancia, e disse: Io conficcherò David nella parete ». Notisi pure che nella poesia del Dryden è Timoteo che appena vede Alessandro abbandonarsi tutto al sentimento ispirato dalla musica e obbliarvisi, muta il canto; nell'Alfieri invece Saul gusta il canto di David, ma subito dopo per quella singolare mobilità o debolezza di spirito già notata co-

stringe il vate a cantar altro. Gli piace prima il canto di guerra, poi vuole e ottiene quello della pace e dell'oblio, ma mentre confessa di sentirsi scorrere entro le vene *un latte di tutta dolcezza,* reagisce a quella specie d'infiacchimento che lo invade, e daccapo vuole il canto di guerra. Come si vede, l'Alfieri è un imitatore originale del Dryden, anzi la bella invenzione poetica dell'inglese trova nella tragedia un terreno più acconcio, e Saul che subisce il fascino del canto per poi subito ribellarvisi, ci appare un personaggio assai più drammatico che non sia Alessandro, e scuote assai più la nostra immaginazione.

Eccoci ora all'atto quarto. « È il più debole e il più vuoto », scriveva l'Alfieri nel suo parere sul *Saul.* E pure era il capolavoro di Gustavo Modena nella rappresentazione ch'egli faceva della tragedia. Dobbiamo dire che l'Alfieri non fosse consapevole de' tesori di poesia che veniva come a nascondere in questo atto, e che il Modena avesse il merito di metterli in luce coll'arte sua? O che il sommo attore col gesto e colla pronunzia desse alla parola un'estensione di significato che il poeta non vi aveva messa, e diventasse creatore alla sua volta? L'atto quarto è l'atto del conflitto tra il re e il sacerdote, della ribellione piena di quello a questo, e s'intende come il Modena repubblicano più austero, a dir del Guerzoni, del Mazzini stesso, vi versasse l'anima sua fremente di sdegno contro il potere teocratico, vi facesse echeggiare la passione politica, che l'Alfieri aveva premuta in petto, tenendosi nel campo sereno dell'arte. Saul, quale lo rappresentava il Modena, eccitava assai più amore e simpatia del perseguitato David; il che forse darebbe a divedere che il Modena avesse avuto della storia del primo re israelita l'intuito sicuro e retto, ch'era mancato all'Alfieri nel fare di David un

amabile giovinetto, pieno di bontà, sinceramente rispettoso verso i sacerdoti, insomma *un personaggio commoventissimo e meraviglioso.*

Dopo la fuga di David minacciato di morte, Saul tornato nella tenda si è riavuto dal parossismo nervoso, dal delirio, senza cadere questa volta nell'abbattimento, per il quale poco fa erasi creduto non più buono a brandire l'arma. La sua pazzia entra in una nuova fase: cessa la tempesta, ma il mare non si appiana del tutto, e nel lento agitarsi delle onde ancora gonfie e spumeggianti fa prevedere nuovi ribollimenti d'ira. Da sbaldanzito e diffidente delle proprie forze Saul diventa fiducioso di sè e baldanzoso fino alla spavalderia. Ricomparendo in scena, con piglio severo di re comanda a Micol di trarre David alla sua presenza; si mostra a Gionata meno brusco, ma non ne accoglie più, come soleva, le esortazioni, i suggerimenti; non ha le facili lacrime di prima, ma roso da gelosia si afferra a quel trono, a cui egli crede aspirar Davide, e vuol più che mai apparire re. Questa forma di pazzia cela lo scorraggiamento interno di Saul, il dubbio penoso, e il Modena, intendendola perfettamente, faceva trasparire colla sua rappresentazione lo sfiduciato nello spavaldo. Il grande attore, riferisce il Bonazzi, « non vien più in scena appoggiato alla sua lancia, ma con la lancia in spalla, affettando un passo sicuro, ostentando un vigore che non ha, una baldanza che non si sente nel cuore (1) ». Di quel misto di tragico e di comico che ha un pazzo della specie di Saul, era il Modena un meraviglioso interprete, e per aver così propriamente compresa la pazzia dello sciagurato re e col rappresentarla nel modo

(1) Vedine il libro su *Gustavo Modena e l'arte sua,* cap. XX e XXI, Città di Castello, 1884.

più naturale e più vero destava la maggior pietà nello spettatore, e scemava perfin l'orrore degli ordini di morte. Il Bonazzi ci dice pure che « dopo aver intimato ad Abner di trarre Achimelech *a morte tosto, a cruda morte* . . . egli come colpito da una idea nuova correva dietro ad Abner gridando acutamente: *e lunga* ». E con quello *e lunga* così pronunziato la ferocia del pazzo scoppia tremenda: l'attore drammatico qui si pone a paro del poeta, e crea anche lui, dando alle parole una estensione di significato maggiore di quella che avevan ricevuta dal poeta. Nel suo delirio di baldanza, di spavalderia, continua ancora Saul: non occorre che altri stia al suo fianco, basta egli solo a ogni pugna qual sia:

. . . . . io solo
Saul sarò. Che Gionata? che David?
Duce è Saul.

Ora *debole, vuoto* potrebbe dirsi l'atto quarto?

La condanna a morte di Achimelech e degli altri sacerdoti di Nob ha lasciato una profonda traccia di rimorso nell'anima di Saul, il quale nell'atto quinto esce come inseguito dall'ombra di Samuele. Invano prega, invano cerca di placarla prostrandosi ai piedi di lei, di lei che lo continua sempre a saettare col truce sguardo. Micol nulla vede, e dice:

Da chi fuggir? niun ti persegue. O padre,
Me tu non vedi? me più non conosci?

Questa scena ricorda una delle molte dello Shakspeare, che così frequentemente fa uscire dai loro avelli i morti, e li mena sulla scena a perseguire i vivi; se non che l'Alfieri si limita a far immaginare al solo Saul l'appa-

rizione di Samuele, e lo spettatore, come Micol, nulla vede. Micol non vede l'irato sacerdote, come per esempio non vedono lo spettro di Banco i commensali di Macbetto, che si meravigliano di sentir parlare stranamente il re pallidissimo in volto.

Nel petto di Saul palpita un affettuoso cuore di padre. Colga me, egli grida all'ombra, colga me la infuocata spada di Dio, ma non i miei figli innocenti; torni David, occupi il trono, mi uccida, ma ai figli usi pietà. Egli vede Samuele spirar dalle ampie nari torbida fiamma e avventarla in lui, e fugge, ma gli serra il passo un gran fiume di sangue, sulle cui rive stanno ammonticchiati fasci di recenti cadaveri. La scena agli occhi di Saul si popola di ombre; i figli di Achimelech e Achimelech stesso gli gridano vendetta, e di dietro per i capelli lo afferra Samuele. *Io solo, io solo teco sarò*, dice Saul al Sacerdote, *ma i figli* . . . Qui a un tratto, ricorda il Bonazzi, nel volto del Modena si vedeva un meraviglioso cambiamento, e l'uditorio aveva compreso ciò che avveniva prima che egli dicesse:

. . . . . Ove son io?
Tutte spariro ad un istante l'ombre.

Il fragor della battaglia ha riscosso lo sciagurato re, e gli ha fatto tornar la ragione. Questo ritorno improvviso della ragione è tra le cose meglio indovinate della tragedia, e l'Alfieri dà un'altra prova di aver saputo da fino psicologo penetrar nello spirito scombujato del demente, che una forte impressione esterna, rischiarandolo di novella luce, risospinge nell'attuale realtà delle cose. Il romore vicino delle armi cozzanti, gli squilli delle trombe mettono in fuga le ombre spaventose, e risvegliano a un tempo l'ardimento di guerriero nel

vecchio re, che chiede l'elmo, lo scudo, l'asta, e vuol morir sì, ma in campo colla fronte volta al nemico. Abbiam davanti a noi l'eroe, non più lo spavaldo. Ma la battaglia, prima che il re vi corra in mezzo, è perduta, e la notizia della sconfitta insiem con quella della morte de' figli gliela porta Abner. Al quale collo strazio nel cuore, ma senza lacrime, come recitava il Modena, Saul affida la figlia superstite, e quando questa è partita, quando già si vedono le fiaccole dell'insolente nemico vincitore che s'avvicina urlando, si trafigge. Il Modena che non faceva piangere Saul nell'affidar Micol ad Abner, e pur tanta commozione suscitava negli spettatori, interpretava mirabilmente la parte del re, che riacquista negli ultimi momenti la forza di spirito mancatagli per l'innanzi.

III.

Per il suo *Saul* il Lamartine desiderava l'interpretazione del Talma, grande attore francese, degno di stare accanto al Garrick e al nostro Modena. Non so se questo desiderio si adempisse, nè se la tragedia si recitasse mai; certo è però che in essa il Talma o qualsiasi altro non avrebbe trovato quella ricca e fina rappresentazione psicologica del re israelita che solleva il personaggio alfierano all'altezza de' personaggi tragici dello Shakspeare, e che tanto accendeva il cuore e la mente del Modena.

L'ossatura, per dir così, della tragedia francese è in buona parte quella stessa della italiana, anzi le prime

scene sono similissime. Il soliloquio di David presso la tenda di Saul, l'incontro di David e di Gionata, il soliloquio di Micol che il dolore ha svegliata assai per tempo, e che affida all'aria ancor bruna i suoi lamenti, l'incontro di lei con Gionata, che la prepara all'inaspettata gioja di riveder lo sposo, il presentarsi di questo a Micol sono scene che il Lamartine toglie all'Alfieri. Qualcosa di nuovo troviamo nel soliloquio di Micol, la quale s'inginocchia appiè del tabernacolo, e prega Dio che protegga Saul e a lei renda David. Dopo la preghiera la mesta giovane sentesi sollevata:

Quoi! le ciel aurait-il écouté ma prière?
Je sens que ma tristesse en devient moins amère:
Il semble qu'en mon coeur une invisible main
Verse un baume inconnu que rafraîchit mon sein!

La preghiera è stata col fatto esaudita, chè poco dopo Micol stringe al seno il suo David.

L'Alfieri fa comparir Saul nel secondo atto in compagnia di Abner, il Lamartine nel primo, tra Gionata e Micol che hanno per un po' allontanato David. Nell'Alfieri la bell'alba che pare promettere un dì felice, riscuote il cuore di Saul, e più vivo rendesi il contrasto tra la natura placida e ridente e l'angoscia dell'infelice re, che ripensa ai trascorsi tempi della giovinezza, quando con fermo braccio maneggiava la salda noderosa antenna. Nella tragedia francese agli occhi di Saul il cielo si è velato di una nube di sangue, tutto ha preso un orribile colore, e invano Micol gli dice:

Mon père, calmez-vous, jamais sur la nature
L'aurore n'a paru plus sereine et plus pure.

I lamenti di Saul nelle due tragedie sono identici, se non che il Lamartine è piuttosto prolisso, e ci presenta un re sfiduciato perchè all' avvicinarsi della battaglia si vede abbandonato da Dio, ma un re che insiste troppo sui capelli bianchi, sull' esser divenuto vecchio; che parla senza il vivo risentimento dell' anima, e forse un po' a lungo, della potenza di Dio; che teme la battaglia co' Filistei, ma non ci svela in tratti profondi quell' altra battaglia tremenda, che già da un pezzo si combatte nel suo spirito. Di David, del guerriero di cui è geloso, e ch' egli ha perseguitato, non si ricorda, se non quando lo nominano Micol e Gionata, e allora subito lo rimpiange, e lo vorrebbe al fianco, perchè David è la sua forza, David protetto da Dio.

David n' est plus mon fils ! Ah ! s' il l' était encore ;
S' il entendait la voix du vieillard qui l' implore,
Si le Seigneur pour nous armait encor sa main
De la fronde sacrée ou du glaive divin,
Il rendrait à mes sens la force et la lumière ;
Et l' ennemi, perdant son arrogance altière,
Sous nos coups réunis tomberait aujourd' hui !
Car David est ma force, et Dieu marche avec lui.
Mais j' ai brisé moi même un appui si fidèle,
C' est par des attentats que j' ai payé son zèle...
David n' est plus mon fils, je l' ai trop outragé ;
Si mon malheur le venge, il est assez vengé.

Saul nella scena lamartiniana non è più il re in preda a contrarj sentimenti, che mentre teme David, lo desidera, che non riposa mai a lungo in un sentimento, e passa dall' uno all' altro colla rapidità propria di chi ha la mente affranta come il corpo. Quando apprende da

Gionata che David è tornato, benedice il cielo, e vuole che si corra tosto a chiamarlo:

Je brûle de serrer dans mes bras attendris
Le salut d'Israël, mon vengeur et mon fils!

David viene, e cade in ginocchio innanzi a Saul, ma questi lo fa alzare dicendo: tocca a me d'inginocchiarmi, a me che ho la colpa di aver perseguitato chi è il mio più forte appoggio, e viene oggi a soccorrermi. Poi al veder l'umile veste di pastore che indossa David, un genero di re, se ne duole, e con belle parole gli dà la sua lancia, mentre Gionata gli mette in capo il suo elmo, e Micol gli fa imbracciare lo scudo. Così finisce il primo atto. Ma quanto è più bello nell'Alfieri l'incontro di Saul e David! Saul gli apre le braccia, ma subito dopo non sa tenersi dal rinfacciargli che una volta disprezzò il suo re, accolse, superbendone, le lodi delle figlie d'Israele, riparò tra i Filistei, e ardì financo d'insidiare la vita del suo secondo padre. Saul dubita sempre, e vuol tocear con mano la fedeltà di David, le cui parole umili e dolci non riescono a fargli tacere nel petto la voce della gelosia e del sospetto. Abbiam già visto come David gli presenta a prova della propria innocenza il lembo reciso al manto reale, e quanta è la gioia di Saul. Più drammatica è resa questa scena dell'Alfieri dalla presenza di Abner, eterno nemico e accusatore di David; Saul trovasi in mezzo a due forze contrarie che lo tirano a sè, tra Abner, che vorrebbe fargli odiare David, e David che cerca di riaverne l'amore.

I primi due atti dell'Alfieri trovansi fusi nel primo del Lamartine, al quale non par ragionevole di rimandar al secondo l'incontro di Saul e David, se fin dalle prime scene della tragedia tutto concorre ad affrettarlo, se

basta che Saul esca dalla sua tenda. Il Lamartine immagina nel secondo atto che il popolo sia in gran festa per il ritorno di David, e aneli il momento di andar contro il nemico, e nella prima scena ci presenta Abner che informa Saul di questa festa e di questo ardore insolito di combattere. Profittiamone, dice Saul; più facile sarà per noi la vittoria. Abner di rimando lo avverte che vincendo corre pericolo di perdere il trono: a David verrebbe attribuito tutto l'onore della vittoria, e il popolo lo farebbe re. Questo dubbio dovrebbe pungere Saul e ricacciarlo nelle angoscie della gelosia, dovrebbe risuscitargli l'antico odio per David, che osava altra volta metterglisi a paro: invece Saul non si turba: purchè la patria sia salva, non gl'importa che un rivale gli disputi la gloria. Nobile sentimento codesto, ma non naturale nel vecchio e geloso re, che finora ha cercato di disfarsi in tutti i modi del suo rivale per timore di perdere il trono. Se soccombo in battaglia, egli soggiunge, la mia morte gloriosa consacrerà la mia tomba, e lo scettro ancor sanguinoso, difeso sino all'estremo, sarà dato a mio figlio. E qui nuovi argomenti di Abner per dimostrare che è vano fondar speranze sulla gratitudine di un popolo che venti volte ha tradito il Signore per Belial. Infedele al suo Signore, infedele a Mosè, è mai credibile che per un re abbia più zelo? Ma Saul è ormai stanco di perder tempo in dubbi affannosi, e vuole affrontare la sorte. La sorte ce la facciamo colle nostre mani, osserva Abner: prevedendola, noi ne pariamo i colpi. E come prevederla, risponde Saul, se il cielo ha chiuso la bocca ai suoi oracoli? Sì, riprende Abner, il Signore non scende più nello spirito mendace de' corrotti sacerdoti;

Mais, chez le peuple saint, il est, il est encore

Des coeurs simples et purs que le zèle dévore,
Et qui, lisant le livre à nos yeux effacé,
Racontent l'avenir ainsi que le passé.

E rivela che c'è una donna di Endor, il cui nome si è sparso in Giuda, dacchè lo spirito divino è sceso in lei: intorno a Saul e David ella ha letto nei cieli de' sinistri secreti.

Abbiam già visto che la Bibbia racconta la visita fatta da Saul alla pitonessa di Endor: al poeta tragico si offriva così una scena bellissima. Figuratevi cosa sarebbe divenuta in mano allo Shakspeare, al fantasioso poeta delle ombre che si vendicano de' vivi col metter sotto i loro occhi il tristo futuro, e delle streghe vaticinanti nelle lande tra lampi e tuoni! Come a lui avrebbe tocca la immaginazione potente quel vecchio re, che di notte, travestito, accompagnato da soli due uomini, esce dal campo all'insaputa di tutti, e in preda a tormentosi pensieri si reca in Endor! Forse anche alla mente dell'Alfieri dovè affacciarsi la bellezza di questa scena, ma come un frutto proibito, al quale la rigida unità di luogo gli vietava di stendere la mano. Saul era accampato sui monti di Gelboè, e la malintesa regola aristotelica non gli dava licenza di allontanarsi di là. Ebbene venga la pitonessa da lui, pensò il Lamartine, lieto di spiccare il frutto proibito in barba all'unità di luogo. Ma la scena perde non piccola parte di sua bellezza: la nostra immaginazione rimane un po' fredda, come succederebbe, se le streghe invece di comparire a Macbetto nella landa, facessero in casa sua i vaticinj.

A Saul che domanda per quali colpe gli si minaccia il tremendo castigo del cielo, la pitonessa risponde: te le dirà Samuele. E l'ombra del sacerdote appare, mentre Saul sdegnato del funesto vaticinio sta per colpire colla

sua lancia l'audace donna. Il Lamartine non segue il racconto biblico, secondo il quale la pitonessa non avrebbe fatto altro che evocare lo spirito di Samuele; d'altra parte lo spavento provato da Saul all'apparizione del sacerdote ci ridesta nella memoria quella scena dell'Alfieri, in cui il re già macchiato del sangue di Achimelech e de' colleghi di lui credesi inseguito dall'irato Samuele. Mentre Saul, dopo la fuga della pitonessa, è ancora assorto nella sua triste visione, entrano in scena Micol, Gionata e David: Gionata invita il padre a dare il segnale della battaglia, a cui i soldati son disposti ad andare, come si andrebbe a una festa. Ma Saul non vuol più combattere, perchè teme morendo di lasciar il suo Gionata senza appoggio, senza difesa: mostrasi così nella tragedia del Lamartine, come in quella dell'Alfieri, padre affettuosissimo. Il Lamartine si accosta all'Alfieri, e lo imita nel rappresentarci in questo punto Saul di nuovo in preda alla gelosia e all'odio, che nell'animo già sconcertato dalla profezia della pitonessa gli si riaccendono vie più, quando David dice di voler combatter solo e che il suo braccio basterà a salvare Israele. Il secondo atto della tragedia francese, come il terzo della italiana, finisce con Saul che s'avventa contro David; e quella sfuriata del re nell'una e nell'altra è cagionata dall'inconsiderato parlare di David.

L'atto terzo del Lamartine si compone di poche scene. Notevole è la seconda, nella quale Achimelech, chiamando il popolo alle armi per un repentino assalto de' Filistei, proclama David duce e re della battaglia, e gli porge la spada di Golia, che per comando di una voce divina gli ha recata colle sue mani. David prima la rifiuta, ma poi per ubbidire a Dio la prende, e s'allontana co' guerrieri, mentre Achimelech e gli altri sacerdoti vanno a fare il sacrifizio sul santo altare. Si

avanza indi a passi lenti Saul, desto da un breve sonno che gli ha messo in calma lo spirito, e sente de' canti armoniosi. Sono i canti de' sacrifizj, dice Micol che gli sta al fianco. No, risponde il povero vecchio, è David: ne riconosco la voce, l'arpa, i cui suoni altre volte mi calmavano. Veramente David sta combattendo, ma que' canti riconducono Saul colla memoria al tempo, in cui l'anima sua, cullandosi nella dolce armonia della voce e dell' arpa del giovin guerriero, riacquistava la pace perduta, e crede che sia proprio David, e domanda a Micol, perchè gli si nasconde.

Pourquoi se cache-t-il? pourquoi me faire attendre
Ces chants libérateurs que j'ai besoin d'entendre?

Voi l'avete scacciato, risponde Micol. Lo sciagurato re non ricordava più d'averlo poco fa inseguito colla lancia.

J'ai repoussé David... Ah! tout s'est effacé...
Dans la nuit du chaos mon âme est confondue:
Otez-moi ce bandeau qui me couvre la vue.

I canti cessano, e Saul lamenta l'assenza di David che coll'arpa lo calmava, e con racconti sublimi gl'illuminava e infiammava lo spirito: chi più potrà dissipare quelle tenebre? chi gli ricorderà i canti consolatori? E ricade nell'abbattimento. Ma que' dolci canti glieli ricorda Micol, che al ricominciar della musica lo vede rianimarsi e tender come rapito l'orecchio.

Questa è una delle più belle scene della tragedia francese. Come si vede, il Lamartine imita l'Alfieri nel presentarci Saul in quegli accessi di follia seguiti da profonda prostrazione, ma vi mette del nuovo coll'immaginare che la musica de' sacrifizj ricordi a Saul i

canti di David e col farli ripetère a Micol, mentre la musica continua. Il primo canto è una preghiera a Dio, perchè tolga il re da quello avvilimento, per il quale sorridono di pietà gli stessi nemici. I nemici? grida Saul furibondo: io li sfido ancora. Micol riprende a cantare che Dio si leva corrucciato, e colla sua voce fa tremare di spavento i cedri del Libano e le roccie de' deserti. Saul gioisce, ed esclama: così, o Dio, la tua voce mi annunziava la vittoria! Mentre la musica fa sentire suoni guerreschi, Micol canta Saul che sul suo cavallo fa strage de' nemici, e in breve li disperde.

Son coursier superbe
Foule comme l' herbe
Les corps des mourants;
Le héros l' excite
Et le précipite
A travers les rangs;
Les feux l' environnent,
Les casques résonnent
Sous ses pieds sanglants;
Devant sa carrière,
Cette foule altière
Tombe tout entière
Sous ses traits brûlants,
Comme la poussière
Qu' emportent les vents.

Questi canti di vittoria, dice Saul, son dolci al mio orecchio e cari alla memoria, ma l' età mi ha tolto quel superbo coraggio, e il ferro alla mia mano è un peso troppo grave. E Micol rappresenta Saul in pace, assiso sul trono, adorato da' suoi sudditi. Ma ecco si odono grida di gioja, e si distinguono queste parole del popolo:

gloria, gloria a David, re de' combattenti! O perfidia, o delitto! esclama furibondo Saul, e si precipita fuor della scena a vendicare la sua gloria.

I canti che il Lamartine pone in bocca a Micol, son simili a quelli di David nella tragedia dell'Alfieri, se non che il poeta italiano, come al solito, meglio ci mostra i rapidi sentimenti che a vicenda invadono l'anima del povero re, e David supera in efficacia e nell'impeto lirico Micol, specialmente quando egli dipinge in mezzo alla famiglia Saul reduce dalla battaglia e le figlie che gli slacciano l'elmo sfolgoreggiante, o con pura acqua gli tergono dall'augusta fronte il sudor polveroso.

Nell'atto quarto il Lamartine imita molto l'Alfieri, anzi si può dire che nel comporlo abbia tenuto davanti lo stesso atto della tragedia italiana. La seconda scena è identica alla terza dell'Alfieri. Gionata rimprovera al padre d'essere ingiusto verso David, che loro sacrifica e sangue e vita. Saul alla sua volta cerca di fargli comprendere i secreti disegni, le insidie di David, che vuol per sè la corona reale; Gionata ribatte, rivelandosi quel buon giovinetto dipintoci dall'Alfieri, religioso, innamorato di David, che egli riconosce come il più valoroso, il più forte, il più degno del favor popolare, e al quale sarebbe ben disposto a cedere il trono, se tal fosse il volere di Dio. E Saul a Gionata:

La prudence te parle, il est temps de l'entendre,
Et ne l'entends-tu pas te dire ainsi que moi:
« David, que David meure, ou David sera roi? »

Gionata risponde:

Et n'entendez-vous pas une autre voix vous-même
Vous crier: « C'est David que j'ai choisi, que j'aime;

C'est moi qui le protège et qui guide ses pas;
Chacun de ses exploits ne le prouve-t-il pas?
N'avez-vous pas senti vous-même, à son approche,
S'évanouir le doute, expirer le reproche?
Et, prêt à le frapper, ne vous ai-je pas vu,
Sans courroux, devant lui reculer confondu? »

Domanda di Saul e risposta di Gionata che trovansi cogli stessi termini espresse nell'Alfieri. Infatti Saul dice:

Voce non odi entro il tuo cor, che grida?
« David fia 'l re » — David? fia spento innanzi.

E Gionata:

E nel tuo core, in più terribil voce,
Dio non ti grida? « Il mio diletto è David;
L'uom del Signore egli è ». Tal nol palesa
Ogni atto suo? La fera invida rabbia
D'Abner, non fassi al suo cospetto muta?
Tu stesso, allor che in te rientri, al solo
Apparir suo, non vedi i tuoi sospetti
Sparir, qual nebbia del pianeta al raggio?

Subito dopo nella tragedia francese Saul dice a Gionata:

Hélas! il est trop vrai; je ne sais quel empire
Exerce ce David que je crains, que j'admire!
Sitôt que je le vis dans les champs de Jabès,
Il plut à mes regards, mais à mon coeur jamais.
Depuis ce temps, sans cesse à moi-même contraire,
Je me cherche, et je suis pour moi-même un mystère,
J'ai vu flotter sur lui mes voeux et mes desseins:
Absent je le regrette, et présent je le crains.

Il semble qu' une main invisible et bizarre
Toujours vers lui m'attire et toujours m'en sépare;
Mon coeur, quand je le hais, est près de le chérir,
Mon coeur, lorsque je l'aime, est prompt à le haïr.
Incroyable ascendant! répulsion funeste!
Égarement de l'homme ou vengeance céleste!
Je ne sais; mais du moins je vois trop clairement
Que des prêtres cruels David est l'instrument,
Que dès longtemps, mon fils, ces prêtres me haïssent,
Qu'à l'ombre de l'autel leurs complots me trahissent,
Qu'ils menacent du ciel un vieillards malheureux
Qui ne voulut pas être aussi barbare qu'eux.
Mais David leur est cher: David, dès sa jeunesse,
Du vieillard de Rama cultiva la tendresse;
Samuel, qui l'aimait, expira dans ses bras;
On dit qu'il lui promit mon trône et mes États;
On dit plus, oui, l'on dit que la main du prophète
Versa l'huile des rois sur sa coupable tête;
S'il était vrai, mon fils . . . !

Questi versi son quasi una traduzione de' seguenti dell'Alfieri:

Pur troppo,
Vero tu parli. Inesplicabil cosa
Questo David per me. Non pria veduto
Io l'ebbi in Ela, chè a' miei sguardi ei piacque,
Ma al cor non mai. Quando ad amarlo io presso
Quasi sarei, feroce sdegno piomba
In mezzo, e men divide: il voglio appena
Spento, s'io il veggo, ei mi disarma, e colma
Di maraviglia tanta, ch'io divento
Al suo cospetto un nulla . . . Ah! questa al certo,
Vendetta è questa della man sovrana.
Or comincio a conoscerti, o tremenda

Mano . . . Ma che? donde cagione io cerco? . . .
Dio non l'offesi mai: vendetta è questa
De' sacerdoti. Egli è stromento, David,
Sacerdotale, iniquo: in Rama ei vide
Samuel moribondo: a lui gli estremi
Detti parlava l'implacabil veglio.
Chi sa, chi sa, se il sacro olio celeste,
Ond'ei mia fronte unse già pria, versato
Non ha il fellon su la nemica testa?
Forse tu il sai . . . Parla . . . Ah! sì, il sai: favella.

L'Alfieri nell'atto quarto non fa comparire più David alla presenza di Saul, che ormai dopo la sfuriata dell'ultima scena dell'atto precedente non ne sopporterebbe più la vista, entrato, come a suo tempo notammo, nella nuova fase di pazzia, che è la spavalderia. Il Lamartine fa a David affrontare novellamente Saul, che si lascia vincere dagli atti umili del guerriero; ma poi torna a imitare l'Alfieri e nella scena della spada di Golia vista indosso a David e nella scena di Achimelech che vien mandato a morte.

A Saul che gli rinfaccia la superbia e la presunzione, David risponde:

Je ne m'exalte point, je suis dans Israël
Le second après vous, et rien devant le ciel.

E Saul, dopo aver detto a bassa voce ad Abner che il cielo e Dio son sempre in bocca a David, riprende:

Mais tu n'ignores pas que ses prêtres cruels
M'ont de ce Dieu terrible interdit les autels,
Que pour lui mon encens est un encens profane,
Que sa main me poursuit, que sa voix me condamne,

Que, puisqu' il se repent de m'avoir élu roi,
Il n' est rien de commun entre ton ciel et moi.
Pourquoi, si tu le sais, me tiens-tu ce langage?
Est-ce pour m'outrager?

E David di rimando:

C'est pour lui rendre hommage.
Et pourquoi pensez-vouz que, déjà condamné,
Le Dieu qui vous choisit vous ait abandonné?
Il répond à toute heure au coeur qui s'humilie,
Et n'oublia jamais que l'ingrat qui l'oublie.
C'est lui qui, dès Jabès vous prenant par la main,
Du trône, encore enfant, vous ouvrit le chemin;
C'est lui qui, confondant l'errant Amalécite,
Jusqu'aux déserts de Sur précipita sa fuite;
C'est lui qui, soumettant l'Idumée à vos lois,
Jugera votre cause une seconde fois,
Si votre coeur, fidèle à sa reconnaisance,
En lui, mais en lui seul fonde son espérance.

A queste parole Saul esaltato grida:

Qui parle au nom de Dieu?... Quel pontife inspiré
Ose tenir ici ce langage sacré?

Crede di esser davanti a un sacerdote, ma tosto finisce per riconoscere David, e nello squadrarlo da capo a piè gli vede al fianco la spada di Golia. In tutto questo passo il Lamartine copia l'Alfieri quasi alla lettera. Ecco il luogo corrispondente della tragedia italiana, in gran parte già citato sopra.

Saul

Eppur, te stesso
Stimi tu molto...

David

Io, me stimare ? . . . In campo
Non vil soldato, e tuo genero in corte
Mi tengo ; e innanzi a Dio, nulla mi estimo.

Saul

Ma, sempre a me d'Iddio tu parli ; eppure,
Ben tu il sai, da gran tempo, hammi partito
Da Dio l'astuta ira crudel tremenda
De' sacerdoti. Ad oltraggiarmi, il nomi ?

David

A dargli gloria, io 'l nomo. Ah ! perchè credi,
Ch'ei più non sia con te ? Con chi nol vuole,
Non sta : ma a chi l'invoca, a chi riposto
Tutto ha se stesso in lui, manca egli mai ?
Ei sul soglio chiamotti ; ei vi ti tiene :
Sei suo, se in lui, ma se in lui sol, ti affidi.

Il Lamartine dà alla cosa uno svolgimento diverso, e riesce a fare una bella scena, ch'è tra le poche nuove della sua tragedia. Saul avuta in mano la spada di Golia, la rivolge contro David, ma Achimelech si getta in mezzo, e presenta il suo petto al re, dicendo :

Frappe donc ! c'est par moi que tu dois commencer.

E Saul, cercando di ferire David :

Non, c'est un sang moins vil que ma main doit verser.

Achimelech, ispirato, soggiunge:

Peux-tu frapper celui que le ciel veut défendre?
Sais-tu, sais-tu quel sang tu brûles de répandre?

E qui solennemente il sacerdote presagisce che dalla stirpe di David nascerà il Messia. Saul guarda con terrore David, e domanda: è un Dio? Solo Abner resta impassibile, e chiama audace, temerario il profeta. Achimelech additando in David l'eletto di Dio, comanda a tutti d'inginocchiarsi, e s'inginocchia egli stesso. S'inginocchia anche il povero re, e rivolge a David queste commoventi parole:

Laisse-moi t'implorer.
Je m'abaisse et voudrais m'abaisser plus encore,
Mais ce n'est pas pour moi que ma bouche t'implore
Avant que de te voir en ce suprême rang,
Pour défendre mes droits j'aurais versé mon sang!
Mais le ciel est plus fort que tout mon vain courage,
Et ce sceptre sanglant sera ton héritage.
Tu régneras. Au moins, sur ma ruine assis,
En remplaçant le père, épargne au moins le fils.
Ne verse pas le sang de toute ma famille,
Épargne Jonathas, prends pitié de ma fille:

Ma lo spirito abbattuto di Saul a poco a poco si rialza; e: fuggi, egli grida a David, risparmia un delitto alla disperazione.

Nel quinto atto il Lamartine s'allontana dall'Alfieri. Il campo è sossopra per il repentino assalto de' Filistei; David accorre, e salutata Micol, va incontro a' nemici. Indi comparisce Gionata ferito mortalmente, e poco dopo Saul che vede morire il suo amato figliuolo. Il povero

re ripiglia l'antica sua baldanza; non piega la testa rassegnato al volere di Dio, ma scagliandogli le più feroci maledizioni, mentre l'aria echeggia intorno delle grida di vittoria, le quali crede esser de' nemici, si getta sulla sua spada. Ma egli si è ingannato: vincitori sono gl'Israeliti, che sopraggiungono insieme con David. Il povero re muore dicendo:

Et mon dernier regard voit David triomphant!

Il Lamartine qui non segue nemmeno il racconto biblico, perchè secondo questo si tien David lontano dalla battaglia, e i Filistei vincono, non gl'Israeliti.

Ricco piuttosto di avvenimenti è il quinto atto del Lamartine, ma Saul, anima della tragedia, non vi giganteggia nelle ultime sue lotte con sè stesso e col destino che l'incalza, come fa in quello dell'Alfieri. Le due tragedie possono paragonarsi a due quadri identici per soggetto, ma nell'uno il protagonista è in piena luce, e stupendamente colorito attira a sè tutta l'attenzione dello spettatore, permettendogli appena di rivolgere lo sguardo agli altri personaggi; nell'altro il protagonista occupa sì il mezzo della tela, ma non ha i forti, i vivi colori. L'Alfieri e il Lamartine vi rappresentano lo stesso fatto, ma se il secondo lo circonda di numerosi particolari, il primo ve lo fa veder scaturire dall'anima di chi ne è il vero attore. Insomma al Lamartine, oltre dell'originalità, manca l'analisi psicologica, che tanto abbonda nell'Alfieri, e lo solleva all'altezza de' maggiori poeti, i quali ritrassero la natura umana nelle sue più fuggevoli manifestazioni.

UN NUOVO COMMENTATORE DEL LEOPARDI

I.

Paolo Emilio Castagnola ha pubblicato per uso delle scuole undici canti di Giacomo Leopardi con interpretazione e commento (1). Il dotto ed egregio uomo è già noto per molte osservazioni, con cui ha accompagnato alcune prose del Recanatese, e che, come tanti reagenti chimici, neutralizzano, per così dire, l'azione dannosa che quelle potrebbero fare sull'animo de' giovani.

È necessario un commento a' canti del Leopardi. Egli è uno de' poeti più cari a' giovani, tra le prime cose che leggono con amore, son que' canti; ma è pur vero che in molti luoghi per manco di dottrina li frantendono, e Dio sa fino a quando covano allegramente gli errori, senza trovare un'anima pietosa che glieli tolga dalla mente. Avviene però che il Leopardi, guardato attraverso a interpretazioni sbagliate, muta d'aspetto, e si adora così una divinità spesso falsa e bugiarda. E sia il benvenuto il Castagnola col suo commento; e auguriamoci che non si fermi ad undici canti, ma compia il lavoro.

---

(1) Firenze 1883.

II.

Un'edizione per le scuole ha le sue esigenze, richiede cioè un metodo che varia secondo la scuola, a cui il libro è dedicato, perchè questa, bassa o alta che sia, ha i suoi bisogni speciali, che l'autore è obbligato a sodisfare. Così chi pubblica un libro per uso de' giovani di liceo, deve sapere a qual grado di cultura essi sono giunti, ed esaminare ciò che loro può essere utile, o inutile, ciò che loro può riuscire nuovo o vecchio, per scartare, di conseguenza, l'inutile e il vecchio, e porgere semplicemente l'utile e il nuovo. D'altra parte, il commento a un testo, perchè riesca proficuo agli alunni delle scuole, non ha da alimentar l'ozio della mente, e, quando una cosa è agevole a intendersi, taccia allora, e riserbi la sua parola soltanto ne' casi, in cui ci sieno gravi difficoltà, e ne' luoghi di dubbia interpretazione.

E non bastano queste osservazioni. Il commentatore deve tener conto di tutto ciò che sul suo poeta o prosatore è stato detto da' critici, de' resultati delle ricerche, che sono state fatte. — Ma volete che i commenti sieno tanti saggi critici? E allora si uscirebbe addirittura dalla cerchia, in cui le esigenze della scuola obbligano di stare. — No, i commenti non sieno tanti saggi critici, ma tante osservazioni, le quali contengano il succo del lavoro della critica. Il commentatore non deve, in altri termini, ripetere cose già dichiarate erronee, non deve, per esempio, a proposito d'un poeta, spalancar gli occhi e gridare alla maraviglia in punti,

dove l'acuto critico ha ritrovato la luce falsa della retorica, non quella vera d'una poesia potente. In questo modo non si affina il gusto ai giovani, non se ne educa il sentimento artistico.

Un poeta inoltre non è sempre eccellente dal primo all'ultimo canto. Piuttosto che *poeta nascitur*, si dovrebbe dire *poeta fit;* un poeta non nasce vero e grande poeta, ma tale diventa coll'andar del tempo, dopo parecchie prove. Talvolta avviene che in lui, mentre la forma migliora e si perfeziona, il contenuto subisce dei gravi mutamenti, l'indirizzo delle idee piglia altro corso, e accenna a una meta diversa da quella, verso la quale il lettore vedeva muovere le prime poesie. Or bene, perchè il commentatore che accompagna il poeta di canto in canto, di verso in verso, non dice a' giovani, a cui fa da maestro: — osservate: qui l'espressione non è chiara del tutto, là l'immagine non è ritratta bene, come l'autore l'avrebbe ritratta, se avesse scritto il canto qualche anno dopo —, e via di seguito? E perchè non dice altre volte: — osservate: il poeta facendosi più innanzi negli anni, arricchendo sempre più la sua mente di dottrina, sotto l'influenza dell'ambiente esterno che lo circonda, o del mondo in cui egli stesso si è chiuso, comincia a mutare la sua poesia, a ricamare diversamente la tela delle sue idee —? Ci sono poi casi, in cui *la forma non si accorda all'intenzion dell'arte,* perchè *la materia a risponder è sorda,* casi in cui la mano magica del poeta non riesce a fare il suo miracolo; e allora bisogna avvertirne i giovani e far loro notare questa riazione, quasi direi, del contenuto alla forma. Non si avvezzino, quindi, alla cieca ammirazione, ma alla riflessione attenta, dalla quale nasce alle volte il dubbio, quel dubbio fecondo che mena al vero e giusto apprezzamento delle cose.

Inoltre uno scrittore, e sia, per continuare l'esempio nostro, un poeta, non ha, nè può avere il dono della perpetua originalità, e ciò che esce dalla sua penna, non è sempre propria creazione. Come ogni altro, egli si è venuto educando all'arte collo studio diligente di scrittori di questa o di quella letteratura, antica o moderna; ed è naturale che la sua erudizione, così acquistata, diventi quasi il sostrato della sua poesia. Quindi o nell'uno o nell'altro verso ricorre il ricordo dell'uno o dell'altro autore, italiano o straniero; e il commentatore deve additare ai giovani il luogo imitato, e notarne, se c'è, qualche differenza.

Un'altra osservazione. Più volte il commento migliore d'un luogo d'un poeta è un altro luogo; anzi giova sempre, come è stato fatto per Dante, spiegare il poeta col poeta stesso. Ne segue che chi si fa a commentare un'opera d'un autore, deve averne studiato diligentemente tutte le altre; frutto d'una sola mente esse si rischiarano a vicenda, e del seme d'una idea gettata in una si ritrovano i germogli in un'altra. Una stessa idea talora è guardata da diversi lati in più opere, talora in più opere veste diverse forme artistiche, le quali rivelano la potenza della immaginazione dell'autore. Talora un'idea che campeggia in un'opera, è soppiantata da un'altra, comparsa in un'opera posteriore, e questo passaggio dalla prima alla seconda addita lo sviluppo della mente che le ha concepite.

Giova, poi, il confronto delle diverse opere d'uno scrittore allo studio della sua lingua. È stato detto e ridetto che, quantunque una lingua sia comune a tutto un popolo, pure in bocca e sotto la penna d'ogni singolo individuo che parli o scriva, piglia un colorito proprio, una impronta speciale. La lingua inoltre, quasi come organismo vivente, rigetta di tempo in tempo

elementi vecchi e ne acquista de' nuovi, e le parole hanno una storia, una lunga serie di notevoli vicende (1). Or bene il commentatore è obbligato ad additare l'uso speciale che lo scrittore ha fatto di alcune parole, e raffrontarlo con quello di altri scrittori anteriori o posteriori di tempo, e le costruzioni che si scostano dalle ordinarie. Si potrebbe altresì notare, in fatto di lingua, quanto viene da fonte letteraria, e quanto dall'altra che dicesi popolare.

Trattandosi d'un poeta, il commentatore che voglia fare da coscienzioso maestro, deve anche richiamare l'attenzione degli studiosi sui diversi metri, in cui sono state scritte le poesie. Non si creda che le svariate forme metriche non abbiano nessuna importanza e non sieno strettamente congiunte col pensiero poetico, e non

---

(1) Victor Hugo nella famosa prefazione al suo *Cromwell* parla stupendamente del movimento d'una lingua: « Une langue ne se fixe pas. L'esprit humain est toujours en marche, ou, si l'on veut, en mouvement, et les langues avec lui. Les choses sont ainsi. Quand le corps change, comment l'habit ne changerait-il pas? Le français du dix-neuvième siècle ne peut pas plus être le français du dix-huitième, que celui-ci n'est le français du dix-septième, que le français du dix-septième n'est pas celui du seizième. La langue de Montaigne n'est plus celle de Rabelais, la langue de Pascal n'est plus celle de Montaigne, la langue de Montesquieu n'est plus celle de Pascal. Chacune de ces quatre langues, prise en soi, est admirable, parce qu'elle est originale. Toute époque a ses idées propres, il faut qu'elle ait aussi les mots propres à ses idées. Les langues sont comme la mer: elles oscillent sans cesse. A certains temps, elles quittent un rivage du monde de la pensée et en envahissent un autre. Tout ce que leur flot déserte ainsi, sèche et s'efface du sol. C'est de cette façon que des idées s'éteignent, que des mots s'en vont. Il en est des idiomes humains comme de tout. Chaque siècle y apporte et en emporte quelche chose. Qu'y faire? cela est fatal. C'est donc en vain que l'on voudrait pétrifier la mobile physionomie de notre idiome sous une forme donnée. C'est en vain que nos Josué littéraires crient à la langue de s'arrêter; les langues ni le soleil ne s'arrêtent plus. Le jour où elles se *fixent*, c'est qu'elles meurent ».

ne rivelino l'intimo svolgimento. In Italia, è doloroso confessarlo, si contano sulle dita (e una mano forse è più che sufficiente) quelli che si occupano di metrica, e in questi ultimi anni alcunchè si è fatto e si è detto per la comparsa delle *Odi barbare* del Carducci. Nelle scuole peggio di peggio; e non è difficile trovare un maestro di lettere, « il quale interrogato delle cose metriche più elementari, che cosa siano, per es., i *piedi* d'una canzone, resti a bocca aperta » (1). Notevoli osservazioni si potrebbero fare studiando dal lato della metrica, per esempio, una canzone del Petrarca: divisa la stanza nelle sue parti, tracciatone lo schema, si vedrebbe come bellamente i diversi giri del pensiero, se posso così esprimermi, vengono a fermarsi in ciascuna di quelle parti, e si ha uno sviluppo ritmico nel contenuto e nella forma. Quando, poi, il commentatore ha tra mano un poeta che è stato novatore in fatto di metrica, il suo silenzio intorno a questa non è più un peccato veniale, ma addirittura un peccato mortale.

III.

Premesse queste osservazioni, esaminiamo il lavoro del Castagnola. Certo il suo volumetto è fatto per gli studenti di liceo, e a nessun maestro verrebbe in testa di porlo in mano a quelli di ginnasio, a cui mancano le necessarie cognizioni, e a cui, per esempio, non si potrebbe parlare delle dottrine di Eraclito, ricordate

(1) Vedi D'Ovidio, *Saggi critici* (*La Metrica della canzone secondo Dante*), p. 417, Napoli 1879.

dal Castagnola in una nota alla biografia del Leopardi. Ora c'è difetto o eccesso d'interpretazioni e di commenti? Per alcuni rispetti c'è difetto, per altri eccesso.

Pecca di difetto la notizia intorno al Leopardi. I pochi cenni sono tratti, se non mi sbaglio, da uno scritto del Ranieri, e non tutti sono esatti, e quanto ad alcuni si può dire che sieno ancora lontani dalle ultime ricerche sulla vita del Recanatese. Non avrebbe fatto il Castagnola cosa fuor di proposito, se in una nota o in altro luogo avesse aggiunto qualche notizia bibliografica, avesse cioè riferito i più insigni critici italiani e stranieri che si sono occupati del poeta. In quelle pagine del libretto il Leopardi apparisce come in un deserto; appena spunta un suo amico, il Ranieri, al quale si rimprovera di averlo tacciato d'ingratitudine (1). Non una parola delle opere e della varia loro importanza: si ripetono soltanto gli eterni titoli di *sommo filologo*, *sommo filosofo*, *sommo poeta*, benchè veramente la eternità tocchi a un solo di essi, all'ultimo. Non una parola de' tempi, in cui il Leopardi è vissuto, e delle condizioni letterarie; e questo è un difetto non meno grave degli altri. La poesia del Leopardi in tal modo, è campata in aria. Pure si è detto tante volte che un'opera d'arte non si può intendere, se non si conosce l'ambiente, in cui è nata; e al giovane studente bisogna additare il nuovo indirizzo della critica, e farne l'applicazione. — Ma per far tutto questo non sarebbe bastata la metà del volumetto. — No, sarebbe bastata una dozzina di pagine. Del resto quelle che ha scritte

(1) Il libro, non citato dal Castagnola, in cui il Ranieri si lamenta dell'ingratitudine del Leopardi, è *Sette anni di sodalizio con Giacomo Leopardi*, Napoli 1880.

il Castagnola, non servono, perchè i pochi cenni che vi si riferiscono della vita del Recanatese, sono noti *lippis et tonsoribus*, e gli studenti di liceo possono saltarli a piè pari senza alcun rimorso di coscienza. Di qualche importanza è la nota, dove si confrontano le dottrine di Eraclito con quelle del Leopardi. Non voglio discutere, se sia o no giusta l' opinione del Castagnola, ma osservo che, per quanto mi sappia, nessuno prima di lui si è accorto della fraternità de' due filosofi, che il titolo di *malinconico* regalato ad Eraclito non trova riscontro nella storia della filosofia, la quale ricorda gli altri due di *dispregiatore del volgo* e di *tenebroso* e le parole di Lucrezio *clarus ob obscuram linguam*, e che l'Hegel scopriva in Eraclito il fondatore della *dialettica* (1). Nemmanco il Caro che ha ricercate le origini più lontane del pessimismo, fa di Eraclito un precursore del Leopardi (2).

Il primo canto interpretato e commentato dal Castagnola è quello *All'Italia*. In quale anno è stato scritto? Non è notato. Che sia importante registrare le date, non solo quando si scriva di storia, ma anche quando si commenti l' opera d'un autore, è omai cosa risaputa da tutti. Di un' opera d'arte, non altrimenti che d'un fatto, devonsi conoscere l'anno e il luogo di nascita, i quali sono come due raggi di luce che ce la rischiarano. Più tardi forse il Leopardi non avrebbe cantata la sua patria, o se l'avesse cantata, avrebbe scritta una poesia assai diversa. E quale è il metro del canto? Quale

---

(1) Vedi Fiorentino, *Manuale di Storia della Filosofia*, Parte prima, p. 20 e seg., Napoli 1869; e Zeller, *Die Philosophie der Griechen*, Erster Theil (*Heraclit's geschichtliche Stellung und Bedeutung*), p. 595 e segg., Leipzig 1869.

(2) Vedi Caro, *Le pessimisme au XIXe siècle*, chap. I (*Le pessimisme dans l'histoire*), Paris 1878.

la struttura della stanza? Nessuna risposta. E pure il Castagnola avrebbe dovuto notare la trasformazione metrica de' canti leopardiani, come la stanza si rende sempre più libera nell'allacciamento delle rime, come ne' primi canti si ha ancora fino a un certo punto, ben inteso, la struttura della canzone petrarchesca nella quasi uniformità delle stanze, come a mano a mano che il poeta si spoglia d'ogni imitazione, il suo canto diventa sempre più originale anche dal lato della metrica, come le rime si fanno meno frequenti senza che la stanza perda di solidità ritmica (e il Sainte-Beuve diceva con una stupenda immagine che la rima nei canti leopardiani « fait bien l'effet de ces vases d'airain artistement placés chez les anciens dans leurs amphitéâtres sonores, et qui renvoyaient à temps la voix aux cadences principales ») (1), come negli ultimi canti ricorrono talora delle rime a mezzo il verso, di cui non si ha esempio ne' primi, e via di seguito. Invece non uno schema d'una stanza, non altra nota di metrica (2).

---

(1) Vedine *Portraits contemporains*, t. IV, p. 387, Paris 1870.

(2) Chi studia gli schemi de' canti leopardiani, osserva che i primi non sono verseggiati tanto liberamente da non potervisi raccapezzare una certa legge, qualche norma costante seguita dal poeta (Vedi D'Ovidio, Op., cit., p. 436). Negli undici commentati dal Castagnola le stanze sono composte dello stesso numero di versi, di 20 nel primo, di 17 nel secondo (eccettuata l'ultima stanza), di 15 nel terzo, nel quarto e nel sesto, di 13 nel quinto, di 19 nel settimo; nell'undecimo però, che è il più libero, la prima stanza è composta di 16 versi, la seconda di 28 e la terza di 15.

***

Nel primo canto si alternano due schemi, i quali differiscono in questo, che il secondo, il quinto, il dodicesimo e il quattordicesimo verso, endecasillabi nel primo schema, sono settenarj nel secondo; il terzo, il quarto, l'ottavo, l'undecimo, il sedicesimo e il diciassettesimo, settenarj nel primo, sono endecasillabi nel secondo; e nel primo schema rimano insieme il terzo e il settimo verso, nel secondo invece il quarto e il set-

Sono poi tutte necessarie le annotazioni che il Castagnola consacra a' singoli versi del canto? Se la edizione è fatta per le scuole liceali, certo in gran parte quelle note sono inutili, e finiscono per alimentare l'ozio della mente dello studioso. Credete voi che un alunno

---

timo. Lo schema delle stanze prima, terza, quinta e settima è:

A B c d A B C e F G e F H G I h k L i L

Lo schema delle stanze seconda, quarta e sesta è:

A b C D a B D E F g E f H g I H K L i L

Due versi sono senza rima, nel primo schema d e k, nel secondo C e K, e le stesse rime, tanto nell'uno quanto nell'altro, non ricorrono più d'una volta.

∴

Nel canto *Sopra il monumento di Dante* si alternano pure due schemi uguali nel numero de' versi e nell'allacciamento delle rime, e quasi uguali nella disposizione de' settenarj e degli endecasillabi, se non che le stanze settima, nona e dodicesima, si scostano alquanto dalle altre, l'ultima specialmente che ha quattro versi di meno. Lo schema delle stanze prima, terza, quinta e undecima è:

a B c A D B e F D G E F G H I h I

Quello della seconda, quarta, sesta, ottava e decima è:

A B c A D b E f D G E f G H I h I

Differiscono in quanto che il primo e settimo verso, settenarj nel primo schema, sono endecasillabi nel secondo, e il sesto, ottavo e dodicesimo, endecasillabi nel primo, sono settenarj nel secondo. In amendue il solo verso C è senza rima, e le stesse rime ricorrono una volta sola.

Lo schema della stanza settima è:

a B c A D B e F Δ G E F G H I h I.

Ho contrassegnato il nono verso colla lettera greca Δ, perchè se avessi adoperato la lettera del nostro alfabeto, lo schema sarebbe apparso assai diverso dal primo che esso riproduce.

Lo schema della nona stanza è:

a B c A D B e F D C E F C H I h I:

vi manca la lettera G, perchè in luogo suo si riproduce la C, quella rima che nel primo schema era scompagnata.

di liceo non sappia cosa significhi *simulacro, erme, adeguarsi* ecc.? Del resto, dato e non concesso che queste note sieno utili, era pure obbligo del Castagnola non trascurare alcune costruzioni alla latina, poco frequenti nella nostra lingua, come per es. *spogliarti*

Lo schema della dodicesima stanza è:

A b A C b D E D E H I h I,

differente dal secondo schema, perchè, mentre è identico l'ultimo periodo ritmico H I h I e il verso C rimane altresì senza rima, mancano le doppie rime di f e di G, e i primi nove versi nella loro diversa misura di settenarj ed endecasillabi sono in altro modo disposti.

∴

Nel canto *Ad Angelo Mai* lo schema

A b C B C D e F G D e F G H H

è identico in tutte le stanze, un sol verso, A, è scompagnato, e le stesse rime ricorrono una volta sola.

∴

Pure nelle stanze del canto *Nelle nozze della sorella Paolina* è identico lo schema

a B C A C B D e f G F E g h H,

con un sol verso scompagnato, D.

∴

Altresì nelle stanze del canto *A un vincitore nel pallone* è identico lo schema

A b C B A C D E F D F g G,

con un sol verso scompagnato, E.

∴

Nel canto *Bruto Minore* le stanze hanno lo stesso schema.

A b C D C E f G h I K H l m M,

ma i versi scompagnati sono cresciuti a nove, e rimano soltanto tre coppie di versi, che sparse artisticamente per tutta la stanza ne consolidano l'armonia.

il manto e l'auree bende. Non trascura invece le figure retoriche, e qui addita l'apostrofe, là la metonimia, più in là l'esclamazione, e poi l'ipotiposi, la ripetizione, l'interrogazione ecc.; giuro che non ne perde di vista una sola. Eccone un saggio: « *Dove sono i tuoi figli?*

∴

Undici invece sono i versi scompagnati nelle stanze del canto *Alla primavera*, il cui schema, uguale in tutte, è:

a B C D b E F G H G i K l M N o M P P.

Anche qui le poche rime, collocate in opportuni posti, rendono la stanza armoniosa, come se ce ne fossero di più.

∴

Nell'*Ultimo canto di Saffo* le stanze, tutte uguali, si chiudono con una sola rima baciata, costituita da un settenario, che è l'unico, e un endecasillabo, come si vede nello schema

A B C D E F G H I K L M N O P Q r R.

∴

Nel canto *Il passero solitario* le tre stanze hanno tre schemi diversi. Il primo è:

A B C D c E F G H I F I k L l F,

con sette versi scompagnati, A, B, D, E, G, H e K.
Il secondo è:

a B A C D E f f g H H I K L K m n O P M Q n R s T u S U,

con dodici versi che non rimano, B, C, D, E, g, I, L, O, P, Q, R e T.
Il terzo è:

A B c D e e f g H I G f K k G,

con sei versi scompagnati, A, B, c, D, H e I.

∴

Non ho fatto parola nè dell'ottavo nè del decimo canto, de' quali il primo è in versi sciolti, il secondo in terza rima.

Il Carducci nella nota alle *Odi Barbare* (p. 124, Bologna 1880) osserva che le poesie del Leopardi con tanta libertà verseggiate non sono lirica propria.

Per mezzo di questa figura d'interrogazione così spesso ripetuta, il Poeta giunge al più alto grado della commozione; si alza cioè ognor più alla sublimità lirica. *Odo suon d'armi;* narra ciò che immagina come se fosse (ipotiposi, che appresso diventa ancora più viva) ». Quelle benedette figure retoriche, che alzano la poesia alla sublimità lirica, ci richiamano alla mente il padre Soave e il De Colonia e certi altri libri ammuffiti di felice memoria. Di queste ricerche del nostro commentatore si consolerebbe forse il buon marchese Puoti, ma cosa ne direbbe il De Sanctis? — Ma cosa volete? Le figure retoriche ci sono, e io le noto. — Per carità lasciate stare la retorica, che non ha mai creato un artista, anzi a nessuno ha mai educato il gusto, e sopra un canto del Leopardi fate delle note più utili, delle note di lingua, che mancano addirittura nel vostro libretto. Nel commento al Petrarca il Leopardi ha spiegato la parola e la frase, ha fatto dei raffronti con luoghi di poeti latini e di Dante, ma non ha perduto il tempo a caccia di figure retoriche, delle quali chi sa quante pagine gli avrebbe fatto riempire messer Francesco! E voi perchè non seguite il suo esempio, perchè siete così spietato verso di lui colla vostra retorica?

Questo canto *All'Italia* dà largo campo a confronti, ma il Castagnola non ne fa che rarissimamente, non nota tutti i luoghi dove si sente l'imitazione, dove c'è il ricordo di sospiri di altri poeti per la patria sventurata; si contenta semplicemente di dire che *O patria mia* è un'apostrofe, imitativa di quella del Petrarca: *Italia mia, benchè il parlar sia indarno.* C'è di più: il Leopardi si è ispirato ai versi del Petrarca, su di essi lavora la sua fantasia; *le piaghe mortali che nel bel corpo tuo sì spesse veggio* suscitano la rappre-

sentazione della donna inerme che mostra nuda la fronte e nudo il petto. Tutti sanno quanto il Leopardi abbia studiato le rime del Petrarca, e deve parer naturale che spesso se ne ricordi, e spesso nella tela della sua poesia inserisca qualche filo di quella del vecchio cantore. Il più delle volte però il Petrarca dà l'ispirazione al Leopardi, gli dà come una scintilla che poi divampa in fuoco, o, se più piace, il seme che la fantasia del poeta moderno feconda mirabilmente. D'altra parte il Leopardi imita ne' primi versi il Testi, che nella canzone *Sopra l'Italia* dice:

Ben molt' archi e colonne in più d'un segno
Serban del valor prisco alta memoria;
Ma non si vede già per propria gloria,
Chi d'archi e di colonne ora sia degno.

Il Castagnola non se ne accorge, e va oltre notando le figure retoriche, senza vedere, in seguito, in *L'armi, qua l'armi* come un'eco del virgiliano *Arma, viri, ferte arma* (*En.* II, 668), e senza ricordare a proposito del verso *Così la vereconda* il valore del *così* uguale a quello che ha il *sic* nell'oraziano *Sic te, diva, potens Cypri* (*Odi* I, 3, 1).

Il buono viene nel commento che segue il canto. Avvertivo parecchie pagine dietro, che il commentatore deve conoscere i giudizj de' critici intorno a un'opera d'arte, e non può, specie quando il suo libro deve servir per le scuole, insegnare ciò che si è dimostrato falso. Orbene le osservazioni del Castagnola reggerebbero a' tempi del Giordani e del Pellegrini, il cui frasario pare abbia seguito assai da vicino, ma non a' nostri tempi, nientemeno dopo la critica del De Sanctis. Dunque un nostro alunno di liceo deve ancora ripetere viete

frasi, come queste: « schiettissima purità e proprietà di lingua, somma evidenza ed efficacia di stile, immagini vivissime e altamente poetiche, concetti or pellegrini, or vaghi, ora sublimi, moto intenso e generoso di affetti ecc. »? Sono parole generali, le quali, secondo un noto detto, si possono appiccicare a checchessia. Dunque la parola del De Sanctis è *vox clamans in deserto*? E la critica non è una scienza, i cui dettami, fondati su solide basi, bisogna riconoscere? — Ma per me il canto del Leopardi non ha nessun difetto, è sublime. — Voi siete padronissimo di professare liberamente questa ed altre opinioni, ma, quando fate un libro per le scuole, ripeto volentieri, siete obbligato a non nascondere a' giovani i resultati della critica.

Il Castagnola avrebbe fatto bene, se ne' suoi commenti avesse notato diligentemente, come si sviluppano i concetti ne' canti del Leopardi, come si passa da una stanza all'altra; se avesse cominciato ad avvezzare i suoi giovani lettori a ritrovare queste interne commessure, a indagare le linee del quadro, direi quasi, che sono come nella penombra, a rilevare l'equilibrio tra le diverse parti dell' opera d' arte. Soltanto a questo modo, e non con frasi generali che riempiono l'orecchio, si affinano la intelligenza e il gusto de' giovani. Nel presente canto era proprio una necessità spiegare il passaggio dalla prima alla seconda parte, spiegare perchè il poeta volge le spalle all'Italia e si profonda ne' tempi antichi e resuscita gli eroi delle Termopili, e rifacendo l'inno di Simonide, rimane come rapito in quello splendido passato. Non Roma, ma la Grecia commuove la fantasia del poeta e ne riscalda il cuore, non i romani vittoriosi che piantano l'aquila in tutte le contrade del mondo, ma i caduti delle *tessaliche strette:* non così

gli altri poeti della patria (1). Sono speciali condizioni psicologiche, che inducono il Leopardi a cantare in quel modo, quel canto è figlio dell'ambiente, in cui egli viveva, come osserva assai bene il De Sanctis.

Scrive il Castagnola: « Dopo le canzoni del Petrarca *All'Italia e A Cola di Rienzo,* per tacere di altri poeti che al valore del Petrarca non poggiarono, doveva parere sopra modo pericoloso anche ad un sommo ingegno il cantar le sciagure della patria; ma il giovinetto di Recanati con felicissimo ardire seppe non solo gareggiare coll'amator di Laura, ma, per mio avviso, entrar di lancio innanzi a lui e vincerlo. E per verità, se nell'arte di compor versi di squisitissima tempra il Leopardi non si può dire che superasse l'autore del *Canzoniere* (del quale anzi sotto questo rispetto fu di-

---

(1) Le Termopili, *le mortali strette*, sono ricordate anche dal Petrarca nella canzone indirizzata a Giacomo Colonna, e opportunamente, perchè volendo spingere gl'Italiani a secondare l'impresa di Filippo, re di Francia, contro gl'infedeli, dice che gli Europei trionferanno degli Orientali, come nelle guerre persiane. E chi sa se il Leopardi non sia stato ispirato anche dal Petrarca!

Ecco la stanza della canzone al Colonna (secondo il testo del Carducci):

Pon mente a 'l temerario ardir di Xerse,
Che fece, per calcar i nostri lìti,
Di novi ponti oltraggio a la marina;
E vedrai ne la morte de' mariti
Tutte vestite a brun le donne perse
E tinto in rosso il mar di Salamina.
E non pur questa misera ruina
De 'l popolo infelice d'orïente
Vittoria t' empromette,
Ma Maratona e le mortali strette
Che difese il leon con poca gente,
Et altre mille c'hai 'scoltate e lette,
Per che inchinar a Dio molto convene
Le ginocchia e la mente,
Che gli anni tuoi riserva a tanto bene.

scepolo), gli tolse la palma per pellegrinità e grandezza di concetti ». Piano, commentatore; i paragoni, si dice comunemente, sono odiosi, e però chi li tenta, deve procedere con molta circospezione. Prima di tutto, non so quanto possa giovare agli studiosi un paragone tra il Petrarca e il Leopardi, dove si parla di meglio e di peggio senza discussione, senza il raffronto d'un passo solo de' due poeti. La vecchia critica perdeva il tempo nel ricercare se fosse miglior poeta l'Ariosto o il Tasso, Dante o il Petrarca, non curandosi di capirli bene, di penetrar nelle loro opere e vederne i veri pregi: la nuova non sdegna i paralleli, ma con essi non mira a dare la palma a questo o a quello, ma a intender meglio e questo e quello nelle particolarità della loro arte. Il Castagnola segue la vecchia critica. In secondo luogo, è possibile un paragone esatto tra la canzone del Petrarca e il canto del Leopardi, un paragone, come crede di farlo il Castagnola, per conchiudere che il Leopardi vince il Petrarca o viceversa? A me pare di no. Due poeti vissuti in due secoli diversi, il primo più vecchio del secondo di cinquecento anni, vissuti in due ambienti profondamente diversi, ciascuno con un ideale davanti a sè anche diversissimo, a non contare pure altre circostanze, non potevano fare se non una poesia diversa. Il Castagnola sa meglio di me la contenenza della canzone del Petrarca, a che egli mira, quale è la piaga, ove pone il dito, come si rivela uomo, a cui non manca l'esperienza sicura delle cose, uomo politico insomma; sa che uno de' concetti della canzone del Petrarca fu ripigliato dal Macchiavelli, il quale termina appunto il suo *Principe* con quelle belle parole:

Vertù contra furore
Prenderà l'arme; e fia 'l combatter corto:

Chè l'antico valore
Ne l'italici cor non è ancor morto.

Penetrando addentro nella canzone del Petrarca, allato all'amor di patria, ci si ritrova un sentimento, che solleva il poeta su tutti i suoi contemporanei, ne rende solenni le parole e lo fa apparire simile a un sacro vate dell'antichità. Non è un luogo retorico quello dove il Petrarca si rivolge al *rettor del cielo,* e prega che il vero di Dio, quale egli si sia, si oda per la sua lingua, come è però retorico l'altro del Leopardi:

. . . . . Io chiedo al cielo
E al mondo: dite dite:
Chi la ridusse a tale? . . . .

Il sentimento religioso che spunta potente nella prima stanza, stringe (mi si permetta la frase) tra i palpiti del cuor del poeta cristiano tutta quanta la canzone, e la chiude con un appello solenne alle coscienze de' Signori italiani. Non intendo qui di scrivere un saggio sulla canzone del Petrarca: ci sarebbe tanto da dire. Che cosa è poi il canto del Leopardi? Una esercitazione retorica, potrei rispondere, facendo la somma di tutte le figure che scrupolosamente il Castagnola mi ha additate. Lascio piuttosto parlare il De Sanctis, il quale osserva che « l'Italia è per il nostro Giacomo un soggetto vago, e con un contenuto assai povero e affatto comune, dato e ammesso senza esame, anzichè cercato con tenace e commossa meditazione » (1). Ora se diversi sono il contenuto della canzone del Petrarca e quello del canto del Leopardi, se l'uno è determinato

(1) Vedi De Sanctis, *Nuovi saggi critici,* p. 177, Napoli 1872.

e profondamente meditato, e l'altro vago e ammesso senza esame, di necessità ne segue che diversa deve essere la forma, e mentre nel Petrarca è una cosa sola col contenuto, nel Leopardi rimane in certo modo estrinseca come splendido abbigliamento.

In conchiusione, finchè s'imbandiranno paragoni come quello del Castagnola, ne' quali due poeti sono collocati fuori dello spazio e del tempo (la frase del Manzoni che Omero *patria non conosce altra che il cielo,* è una frase poetica e niente altro, chè l'*Iliade* non s'intenderebbe, se venisse, come il suo tradizionale autore, campata in aria), i giovani non avranno mai un concetto esatto della letteratura, non capiranno mai il mutar delle forme, le diverse fasi dell'arte, l'incessante suo rinnovellarsi, e giudicheranno sempre alla stessa stregua Dante e l'Ariosto, il Petrarca e il Leopardi, una commedia del Cinquecento e un'altra del Goldoni.

IV.

Nemmeno del secondo canto *Sopra il monumento di Dante* nota il Castagnola l'anno che comparve alla luce. Che questi due canti furono dedicati al Cav. Vincenzo Monti, il quale riempiva allora l'Italia della sua fama, non l'ha detto prima, nè lo dice dopo; e sarebbe stato bene citare se non tutta la dedicatoria del Leopardi, almeno alcuni squarci degni di essere osservati (1). Non

(1) L'Aulard nel suo *Essai sur les idées philosophiques et l'inspiration poètique de G. Leopardi,* p. 159 e seg., Paris 1877, ha pubblicato

una parola del fatto che diede origine alla presente poesia, non un cenno storico; sicchè siamo addirittura nelle tenebre, fuori dell'ambiente che ci avrebbe rischiarato i diversi pensieri che si agitavano nella mente del poeta, i diversi sentimenti che gli facevano palpitare il cuore. Dopo la interpretazione di parole e di versi, dopo la filastrocca delle figure retoriche, tornano le solite frasi generali che non dicono niente, il solito sguardo a volo d'uccello, che lascia inosservate le cose di maggior rilievo. Se il nostro commentatore avesse voluto rendere un vero servigio a' suoi giovani lettori, avrebbe dovuto additar loro nel poeta le orme della scuola del Monti, il quale *sosteneva l'ultima gloria degl'Italiani,* i primi tentativi del Leopardi, che non ha trovato ancora sè stesso; chè la poesia non nasce perfetta, come Minerva dal cervello di Giove.

---

un notevole giudizio del nostro poeta sul Monti, che mi piace qui riferire: « Nel Monti è pregiabilissima e si può dire originale e sua propria la volubilità, armonia, mollezza, eleganza, dignità graziosa e dignitosa grazia del verso, e tutte queste proprietà parimente nelle immagini, alle quali aggiungete scelta felice, evidenza, scolpitezza, ec. E dico tutte giacchè anche le sue immagini hanno un certo che di volubile, molle, pieghevole, facile, ec. Ma tutto quello che spetta all'anima, al fuoco, all'affetto, all'impeto vero e profondo sia sublime, sia massimamente tenero, gli manca affatto. Egli è un poeta veramente dell'orecchio e dell'immaginazione, del cuore in nessun mòde, e ogni volta che o per iscelta, come nel Bardo, o per necessità ed incidenza, come nella Basvilliana, è portato ad esprimere cose affettuose, è così manifesta la freddezza del suo cuore che non vale punto a celarla l'elaboratezza del suo stile e della sua composizione anche nei luoghi ch'io dico, nei quali pure egli va bene spesso, anzi per l'ordinario in traccia di luoghi di classici greci e latini, di espressioni, di concetti, di movimenti classici per esprimerli elegantemente, lasciando con ciò freddissimo l'uditore che non trova ancor quivi se non quella coltura (la quale in questi casi più quasi nuoce di quello che giovi) che trova per tutto il resto della composizione sparso anche esso di traduzioni di pezzi de' classici. Giacchè questo è il costume del Monti, e nella Basvilliana e per tutto, di tradurre (ottimamente bensì, ma quasi formalmente tradurre) frequenti luoghi, modi, pensieri, immagini, similitudini, metafore ».

Questi due primi canti sono gemelli, è quasi la stessa materia che il poeta plasma in diverso modo, gl'informa un solo sentimento, l'amor di patria; anzi il secondo, in gran parte, ripiglia e svolge il contenuto della terza stanza del primo. La donna allegorica del canto *All'Italia* non c'è più, in luogo della rappresentazione allegorica c'è la rappresentazione reale dello stato della patria, c'è meno retorica, benchè il Castagnola ci avverta che le note figure non mancano. Il poeta è sceso di più nel reale, si è accostato alle cose di più che non abbia fatto nel primo canto; ma, se il contenuto è diventato, quasi direi, più ricco, la forma è ancor quella, e, riflettendoci su, ne ha un po' sofferto in quanto che non è riuscita a ritrarre il contenuto nella sua interezza e chiaramente, e qua e là i pensieri si affastellano. Più retorico, ma più chiaro insieme è il primo canto. Di queste o di altre differenze tra i due canti non dice nulla il nostro commentatore, pel quale la poesia del Leopardi non progredisce, non si spoglia a mano a mano di quanto aveva di artificioso, il Leopardi da seguace della scuola del Monti non diventa il vero Leopardi, ma è sempre uguale a sè stesso. Non nota che qualcosa di petrarchesco pure c'è nel canto *Sopra il monumento di Dante,* qualche reminiscenza della canzone *Spirto gentil.* Come il Petrarca ripensa ai *grandi Scipioni* e al *fedel Bruto,* a cui crede che giunga notizia della loro Roma, e ne immagina la gioja perchè la città eterna ritorna ancor bella per opera d'uno *spirto gentil;* così il Leopardi si rivolge a Dante, e gli dice:

Se di cosa terrena,
Se di costei che tanto alto locasti
Qualche novella ai vostri lidi arriva (1),

(1) Vedi la canz. *Spirto gentil,* v. 10 e seg.

ti rallegrerai del monumento non per te, ma per la povera patria tua. Come dell'Italia e del suo capo Roma il Petrarca descrive lo stato miserando, e desidera che lo *spirto gentil* ponga *la mano in quella venerabil chioma securamente e nelle trecce sparte, sì che la neghittosa esca del fango;* così il Leopardi dipinge con vivi colori le piaghe mortali che affliggono la patria, e ne narra le nuove sventure. Gli ultimi versi della settima stanza del canto leopardiano non ricordano alcuni della quarta stanza della canzone petrarchesca? Tutto, però, è sfuggito all'occhio del nostro commentatore. Il quale conchiude il suo commento colle seguenti parole: « A me par chiaro che la considerazione dello stato in cui era l'Italia, certo assai miserevole, si congiungesse in lui con le massime di quella filosofia che già veniva accogliendo e che meglio espresse di poi; per la quale, pigliando le mosse dal sensismo e dallo scetticismo del secolo decimottavo, egli si condusse a non veder altro nel mondo che vanità e dolore ». Spunta il dito dello scettico, se posso così esprimermi, ma lo scettico è ancor di là da venire: letto questo secondo canto, non sarebbe lecito affermare che il poeta non spera più ne' destini della patria, e non vedendo nel mondo che vanità e dolore, già si ravvolge nel manto abbrunato della disperazione. Il nostro commentatore corre troppo innanzi, e scambia il riverbero che le poesie posteriori gittano sopra questa, colla sua luce diretta; ma nell'uomo del passato si può vedere fino a un certo punto l'uomo dell'avvenire, e, per essere nel vero, non bisogna farsi trascinare dal senno di poi, di cui, come dice un proverbio, son piene le fosse. Il Montani, invece, vide nell'autore de' due primi canti il poeta della Carboneria.

Anche questa volta le osservazioni di lingua, tanto

utili a' giovani, sono scarse, scarsi i confronti di luoghi del poeta con altri di poeti antichi o moderni, nessuna citazione di espressioni usate in altri canti, moltissime note inutili, qualcuna inesatta. Così il *perchè* del primo verso, che ha valore di *benchè,* doveva richiamar l'altro con cui comincia il settimo canto *(Alla primavera)* e che è usato nello stesso significato. *Volgiti* nel v. 15 non significa *piglia altro cammino,* ma *guarda al passato,* ed è una ripetizione del precedente *Volgiti indietro.* La nota apposta a *desioso* (v. 3 della seconda stanza) non mi pare esatta, perchè *desioso* si riferisce a *cercando già.* Non si sarebbe fatta cosa inutile, se a proposito del verso *Ma non sorgea dentro a tue mura un sasso* si fossero riportati questi de' *Sepolcri* del Foscolo (pubblicati undici anni prima, nel 1807):

. . . A lui non ombre pose
Tra le sue mura la città, lasciva
D'evirati cantori allettatrice,
Non pietra, non parole.

Commentando i versi:

Ma voi di quale ornar parola o canto
Si debbe, a cui non pur cure o consigli,
Ma dell'ingegno e della man daranno
I sensi e le virtù eterno vanto

il Castagnola sbaglia nel far dipendere *dell'ingegno e della man* da *eterno vanto* anzichè da *i sensi e le virtudi.* Tanto *l'attonito sembiante* quanto *degli occhi il baleno* della quarta stanza male egli attribuisce all'effigie di Dante. In questa quarta stanza, che comincia col verso *Voi spirerà l'altissimo subbietto,* il poeta

rivolge la sua parola agli artisti e poi alle *care arti divine,* e degli artisti dice che nessuno potrebbe ritrarre i sentimenti rivelantisi negli occhi, nel volto loro a mano a mano che di sotto lo scalpello escono le nobili sembianze di Dante. In altri termini, *l'attonito sembiante e il baleno degli occhi* sono i segni esteriori che manifestano l'*onda* e il *turbo* del *furore* e dell'*immenso affetto* degli artisti. Il Carducci, raffigurandosi Enrico Pazzi mentre scolpisce il busto dell'Alfieri, esclama:

Come cred' io che al ciglio lacrimoso
E a l'occhio ardente ed a l'ansar del petto
Si paresse il magnanimo furore!

La parentela di codesti versi co' leopardiani mi pare evidente, e può servire a giustamente interpretare l'*attonito sembiante* e il *baleno degli occhi.* Nè consente l'interpretazione del Castagnola quella che chiamerebbesi compattezza o connessione logica delle parti della canzone. Detto come, sol facendo onore ai *passati,* potranno gl' italiani risorgere, il poeta loda i promotori del monumento a Dante; poi passando agli esecutori di esso, ce li mette davanti quando il loro ferro i marmi avviva; finalmente visto venir fuori l'effigie di Dante, si volge a lui come a un antenato amoroso che ritorni in vita, e gli narra piangendo le crudeli condizioni della patria, i maltrattamenti che essa riceve dai francesi, la miseranda fine de' caduti su' geli della Russia. Di *lunge sia, lunge alma profana* il Castagnola scrive: « ripetizione ed esclamazione imitativa dell' *Odi profanum vulgus et arceo* di Orazio »: piuttosto quella espressione ricorda la notissima *procul* o *procul este, profani.* Nella nota al verso *Vide la patria tua l'ul-*

tima sera non osserva che esso è una imitazione di quello di Dante: *Questi non vide mai l'ultima sera.* Non mi par giusto quanto dice a proposito della parola *fato*, che cioè dove il poeta tratta di soggetti antichi, si può intendere nel significato che gli antichi stessi le davano; qui invece parrebbe potersi ridurre a senso di occulta legge, riposto consiglio divino. Se, contro l'opinione del Gioberti, nei personaggi antichi, come Bruto Minore e Saffo, il poeta raffigura sè medesimo, non so intendere, perchè la parola *fato* ne' canti che da essi traggono il titolo, debbasi prendere in diverso significato da quello che ha negli altri; nè credo d'altra parte che fin da principio abbia avuto un preciso valore filosofico. Quanto a *padre* nel verso *Padre, se non ti sdegni* il Castagnola scrive: « Si rivolge di nuovo a Dante, e gli dà il nome di padre; non solo perchè fu de' nostri antichi, ma eziandio perchè quasi creatore della patria, dando fondamento all'unità della lingua e cominciando la gloriosa serie de' nostri sommi scrittori ». Troppi sottintesi: *padre* è un titolo d'onore e di tenerezza che è dato da Dante a Virgilio, al Guinicelli, a un papa, a un beato.

E bastino questi esempj, che provano come il nostro commentatore non è attento ricercatore di fonti, e rende lo studio del poeta assai poco proficuo a' giovani.

V.

Nel canto *Ad Angelo Mai* il Leopardi, dice il De Sanctis, ritrova le prime orme di sè stesso, un centro stabile, intorno a cui si rannoda e si eterna la sua esi-

stenza (1). Il nostro commentatore avrebbe dovuto avvertire, che se nella sua e nelle altre edizioni questo canto viene immediatamente dopo i due canti patriottici, secondo la vera cronologia fu composto dopo gl'*Idilli*, scritti nel 1819, dopo cioè *L'infinito, La sera del dì di festa, Alla luna, Il sogno, La vita solitaria, Lo spavento notturno* che in seguito fu messo tra i *Frammenti*. Ecco qui come la cronologia ci mostra che da' due canti patriottici a quello *Ad Angelo Mai* non c'è il salto che si potrebbe supporre, e che c'è perfezione maggiore, perchè già il poeta aveva ritemprato l'arte sua in nuovi lavori, già s'era distaccato dalla scuola del Monti.

Avrebbe dovuto il nostro commentatore additare a' giovani lettori ancor più chiaramente che non abbia fatto, l'indirizzo che prende la poesia del Leopardi, come già egli comincia a lamentare la morte del mondo antico, di quel *caro imaginare*, e come questo canto si collega coll'altro *Alla Primavera*. Il ricordo che il poeta fa di Vittorio Alfieri doveva richiamare quello che ne aveva fatto il Foscolo ne' suoi *Sepolcri*: come in questi, così nel canto leopardiano l'*allobrogo feroce* si ritrova congiunto co' grandi spiriti della patria nostra:

. . . . E a questi marmi
Venne spesso Vittorio ad ispirarsi.
Irato a' patrj Numi, errava muto
Ove Arno è più deserto, i campi e il cielo
Desïoso mirando; e poi che nullo
Vivente aspetto gli molcea la cura,
Qui posava l'austero, e avea sul volto

(1) Vedi De Sanctis, Op. cit., p. 128.

Il pallor della morte, e la speranza.
Con questi grandi abita eterno: e l'ossa
Fremono amor di patria.

Non manca qualche errore d'interpretazione. Lo sfortunato amante, dalla cui destra tocche *susurravano ancora le dolci corde,* non è Dante, ma il Petrarca, il quale con somma meraviglia il lettore vedrebbe escluso dalla bella schiera de' poeti ricordati dal Leopardi. Il *polo,* da cui maschia virtù venne nel petto all' *allobrogo feroce,* non può essere che il cielo, se il Leopardi stesso nelle *Annotazioni alle Canzoni* dice di aver pigliato *polo* all'usanza latina per *cielo.*

Se non a proposito del canto *Ad Angelo Mai,* a proposito almeno del canto *Alla primavera,* il Castagnola avrebbe dovuto notare il fenomeno singolarissimo della poesia moderna, « che i maggiori poeti de' tempi ultimi hanno considerato la morte delle favole antiche come uno de' più gravi danni che potessero intervenire alla vita umana e segnatamente all' arte (1) ». Con questi raffronti l'orizzonte della letteratura si allarga davanti all'occhio de' giovani lettori, essi guardano le cose da un punto di vista più alto e più vero, comprendono che la poesia del Leopardi non è in tutto e per tutto una eccezione, e la corda del suo cuore suona tante volte all' unisono con quella del cuore di altri poeti italiani e stranieri. — Ad alunni di liceo volete citare anche i poeti stranieri? — E che? sono forse conoscenze strane? E voi in qualche vostro commento non citate il Rousseau, che non è italiano? D'altra parte sappiate che non c'è forse alunno di liceo, il quale non

(1) Vedi Zumbini, La canzone del Leopardi *Alla primavera* (*Giornale Napoletano*, vol. I della nuova serie, p. 410, Napoli 1879).

abbia letto lo Shakespeare, lo Schiller e altri poeti inglesi e tedeschi nelle belle traduzioni del Maffei, e non deve però recarvi maraviglia se vi si fa il rimprovero di non aver detto loro come qualmente imagini e sentimenti leopardiani si ritrovano in poeti stranieri contemporanei o quasi.

Tolgo qua e là dallo scritto pregevolissimo dello Zumbini alcune considerazioni. Nei grandi poeti inglesi dei nostri tempi quell' intensa brama delle favole antiche si trova spesso congiunta col più profondo sentimento della natura che sia stato in cuore umano. Il Wordworth invidiò l' antica età più propizia ai diletti dell' immaginazione e del cuore, ed esclamò: « vorrei piuttosto esser nato pagano ». Più bramoso delle imagini e di tutta la vita pagana fu il Keats. L'ammirazione che questi ebbe al mondo poetico antico, anima i canti d' un altro e maggior poeta inglese, dello Shelley. In Germania, il Platen, dopo il Goethe forse più che qualsiasi altro connazionale, ammirò l' arte antica, e si studiò di riprodurne al possibile le forme e di ritemprare in quelle la lingua e la poesia tedesca. Nessuno poi di tutti i grandi poeti moderni ammiratori delle antiche favole fece cosa tanto simile alla canzone *Alla primavera* quanto lo Schiller nella sua poesia *Gli dei della Grecia.*

Del resto se il Castagnola non voleva citare i poeti stranieri, non doveva trasandare un carme famoso d' un poeta italiano contemporaneo, il quale lamentò il tramonto delle divinità mitologiche dall' orizzonte dell' arte, cioè il sermone del Monti *Sulla mitologia.* Nel quale il poeta, come osserva lo Zumbini, di alcuni particolari finzioni mitologiche tocca con una tenerezza simile a quella che per esse mostrò il Leopardi. L'uno e l'altro fanno mesto ricordo dell' usignuolo che gli antichi immaginavano esser stato figliuola d'un re, l' uno e l'altro

cantano che una volta in una pianta palpitava lo spirito d'una ninfa. Se non che, osserva acutamente lo Zumbini, « nella poesia del Monti s'impiccolisce quel grande concetto e quel grande dolore che informano i canti degli altri poeti moderni per le perdute divinità mitologiche ».

Altri confronti mancano nell'edizione del Castagnola. Nel commento dell'*Inno ai Patriarchi* avrebbe potuto far menzione della poesia che pochi anni dopo del Leopardi scrisse il Mamiani sul subjetto medesimo, riferendo magari tutto l'idillio del filosofo pesarese, e avrebbe potuto notare brevemente come quel mondo primitivo dovesse esser contemplato in diverso modo da due menti che carezzavano un diverso ideale.

VI.

Davanti al *Bruto Minore* il nostro commentatore piega pensoso il capo, e si abbandona a riflessioni filosofiche, le quali hanno per iscopo di dimostrar falso tutto ciò che esce dal petto sdegnato dell'ultimo dei Romani. Povero Leopardi! credevi di scrivere una poesia e di rivelarci un'anima che maledice alla vana virtù prima di profondarsi nel silenzio della morte, e invece i tuoi critici gridano che sei un filosofo, e la tua filosofia è un veleno, da cui devono preservarsi i lettori. La tua poesia è confutata come un trattato di metafisica.

Il Castagnola che ha scritto le *Osservazioni* sui *Pensieri* e su altre prose del Leopardi, qui si trova nel suo elemento, considera il canto come uno di quei *Pensieri*, e mostra, come egli scrive, « la fallacia

delle argomentazioni che si celano sotto l'attrattiva e pellegrina bellezza delle figure retoriche ». Dio mio, figure retoriche! Il Castagnola è addirittura invaso dal cattivo genio della retorica, non vede altro che figure, come l'itterico talvolta non vede che giallo. Ma come vi basta il cuore di parlare di figure retoriche davanti a una poesia bellissima, quale è il *Bruto Minore?* Da' vostri occhi non una lacrima sola hanno spremuta le ultime parole del moribondo, non una fibra del vostro cuore ha scosso la rappresentazione dolorosa d'un mondo che si dilegua, di quella Roma che dalle *somme vette ruina?* Quando hanno tra mano un poeta sommo, i giovani devono imparare a sentirne la bellezza, a comprendere i secreti dell'arte, e non devono essere sviati da riflessioni morali, alle quali si riserbi un luogo più opportuno. — Ma così i giovani bevono il veleno d'una falsa dottrina. — Voglio pur concedervi che sia utile qualche osservazione, qualche avvertimento, ma vengano in ultimo; spiegate prima la poesia, e fate che i giovani s'impossessino dello spirito che l'anima. Il critico non ha l'obbligo di dimostrare vere o false le dottrine d'un poeta, come se l'opera d'arte fosse qualcosa di scientifico, ma deve rischiarare la situazione d'animo, in cui si trova il personaggio rappresentato, e nel nostro caso Bruto. Che importa a' vostri giovani lettori sapere come e perchè sieno sbagliate le dottrine del Rousseau, seguite dal Leopardi, quando non dite loro come e perchè si trovino in bocca a Bruto? Invece di confutare il poeta di stanza in stanza, dovevate additare a' vostri giovani, come si svolgano i suoi pensieri, come si succedano i sentimenti nel petto del suo Bruto, come lo sguardo del moribondo, spingendosi nell'avvenire, scorga la caduta della sua patria e il barbaro vittorioso che ne calpesta il suolo, come nella poesia ci sia qualche

punto un po' oscuro che scema l'effetto della rappresentazione della fiera anima romana, come....

Ma non è questo il luogo di rifare il lavoro del Castagnola; piuttosto giova ricordare che lo Zumbini sul *Bruto Minore* e sull'*Ultimo canto di Saffo* ha scritto un mirabile saggio, nel quale dimostra come sieno due creazioni sorelle che riflettono l'animo del poeta, e nell'una egli lamenti gli oltraggi della fortuna, nell'altra quelli della natura (1). Lo Zanella osserva egregiamente: « La canzone di *Bruto Minore* è il grido della disfida gettata dal poeta alla odierna società e alle credenze che governano le nostre istituzioni. Come Ajace nel famoso monologo di Sofocle, piantata in terra la spada, prima di gettarvisi sopra chiama in testimonio i fiumi, le selve, il sole e l'Eumenidi, così questo scettico antico, smarrito nel mondo moderno, leva la fronte imperterrita contro il destino che lo percuote e si consola di trovare in un ferro l'uscita dai mali che lo circondano. » (2).

Anche in questo canto non poche sono le reminiscenze classiche, e lo Zumbini le vien notando con molta diligenza e molto acume, e ritrova altresì che qualche sentenza di Bruto è addirittura suggerita dal poema di Virgilio, come le ultime parole che sono ispirate dal bel luogo dell'*Eneide* (X, 678 e seg.), in cui Turno fremendo di rabbia e di vergogna per essere stato tolto con inganno dal campo di battaglia, supplica i venti che lo portino in parte dove non possano seguirlo nè i Rutuli nè la conscia fama:

Ferte ratem saevisque vadis immittite syrtis,
Quo neque me Rutuli nec conscia fama sequatur.

---

(1) Vedi *Giornale napoletano*, vol. IV della nuova serie, Napoli 1890.
(2) Vedi Zanella, *Sopra Giacomo Leopardi*, p. 12 e seg., Vicenza 1880.

Ma il nostro commentatore passa in silenzio le imitazioni, fatta eccezione di alcune, che addita di volo senza citare il più delle volte il testo latino. Nè, secondo suo costume, fa osservazioni di lingua, e nemmanco qui, come altrove, tien conto delle *Annotazioni filologiche* fatte dal poeta stesso alle sue prime dieci canzoni.

Della stretta relazione tra le due poesie, il *Bruto Minore* e l' *Ultimo canto di Saffo*, il Castagnola non si avvede; ma se si fosse dato pensiero di cercare gli scritti de' critici più valenti, si sarebbe senza dubbio incontrato nello Zumbini, il quale gli avrebbe dimostrato che que' suicidi dell'antichità, divisi per tempo e per luogo, si ricongiungono nell'arte del nostro poeta. Era anche dovere del Castagnola dire qualcosa di Saffo, e sarebbe stato bene confrontare brevemente la poesia del Leopardi con quella di Giuseppina Guacci intitolata *L'ultima ora di Saffo*, non per sentenziare, ben inteso, del meglio e del peggio, ma per far vedere come due fantasie e due cuori hanno rappresentato e colorito diversamente la figura della poetessa antica (1).

Il Castagnola comincia il suo commento con queste parole: « Non essendo imitazione di verun canto greco, pure questo lamento di Saffo ci porge, io credo, il miglior esempio di greca poesia che possa trovarsi nella italiana letteratura ». Così anche lui ripete che Leopardi si accosta all' arte greca, che le sue poesie hanno greca bellezza: parole omai vecchie e stravecchie, frasi convenzionali, da cui pochi cavano un costrutto. Per carità dite ai giovani una volta per sempre, perchè la poesia del Leopardi è poesia greca, quali proprietà possiede che la ricongiungono all' arte antica, mostra-

(1) Vedi Settembrini, *Lezioni di Letteratura Italiana*, vol. III, p. 371 e segg., Napoli 1872.

teglielo colle prove alla mano. Doppio è il magistero dell'arte leopardiana, dice lo Zumbini: l'uno « consiste nel cogliere ciò che di più essenziale abbia la cosa che il poeta toglie a proprio soggetto; onde ne segue una rappresentazione sobria e rapida, ma in sostanza più ricca d'idee e d'affetti che non sogliono riuscire altre rappresentazioni più ampie e più ardue di elementi estetici »: l'altro è « la temperanza del sentimento e in particolare del dolore » (1). Ecco le proprietà che il Leopardi derivò dai modelli classici.

Con queste osservazioni e altre che non ho fatte e potrei fare, non intendo di negare ogni pregio all'edizione del Castagnola. Il mio giudizio si riassume in queste parole: mediocre la interpretazione, monco e in parte sbagliato il commento.

---

(1) Vedi Zumbini, La canzone *Alla Primavera*, p. 443 e segg.

UN LIBRO POSTUMO DEL DE SANCTIS

La fortuna d' un libro dipende molte volte dall' editore. Se questi, prima di pubblicarlo, comincia col darne a gustare qualche pagina in buoni periodici, e per giunta vi annette il giudizio favorevolissimo del tale o tal altro critico, che ha avuto il piacere di leggere le bozze di stampa; se lo fa correre per tutti i paesi, e non ci ha scrupolo a farne appiccicare l' avviso alle cantonate delle strade e ai muri de' pubblici ritrovi; se sa stuzzicare la curiosità de' lettori anche colle copertine civettuole da' caratteri rossi o dorati, il libro trionfa, e la prima edizione presto si esaurisce. Or non hanno trionfato le *Memorie* del De Sanctis; e pure questo libro vale più di parecchi altri, che si ristampano con grande rapidità. Di chi è la colpa? Io la vorrei dare tutta all' editore, che non ha saputo diffonderlo (1).

---

(1) Il libro è stato pubblicato in Napoli da A. Morano per cura del Villari. Appena che venne fuori, non mancarono delle recensioni, ed una assai bella ne scrisse nel periodico *Lettere e Arti* (anno I, n. 1) quell'arguto e geniale critico che è Ernesto Masi; ma non si può dire che l'opera levasse gran rumore. In un breve articolo, se non m'inganna la memoria, il chiaro direttore della *Letteratura*, F. Gabotto, richiamò l'attenzione pure sull'importanza didattica di alcune pagine del libro.

Il De Sanctis s'ingrandisce ai nostri occhi, quando ripensiamo alla molteplice e forte attività della sua mente; all'uomo che a un tempo fu professore senza pari, fu critico sommo, è nella Camera de' deputati tra i nostri oratori occupò un posto onorevolissimo; all'uomo che uscì da' suoi studj e dalla sua scuola per prendere parte al governo del sorgente stato, senza dimenticare gli uni o l'altra, anzi a volta a volta vi tornò per rinfrancare le forze, per attingere nuova ispirazione da' libri e in mezzo ai giovani, la cui educazione fu sempre in cima de' suoi pensieri. Certo ammiriamo chi ritirato nella solitudine del suo studiolò, medita e scrive; ma la nostra viva simpatia è tutta per quelli che studiano e operano, che da' libri passano alla vita pubblica, e in questa come in nobile palestra portano le alte idee, la vasta erudizione e l'onestà dell'animo. Riuscire a imprimere una salda orma nel campo del pensiero e in quello dell'azione, aver per così dire buona navigazione nei due mari, è di pochi, e forse tra questi possiam mettere il De Sanctis, il quale non fu uomo politico nello stretto senso del vocabolo, ma non poco fece nella vita pubblica, di cui ebbe profondo sentimento, come ben mostrano i suoi *Scritti politici,* editi di recente (1). Le *Memorie* di un tal uomo meritano di passare inosservate?

Il De Sanctis si accinse a scrivere i suoi ricordi negli ultimi anni della vita, e giunse a metterne insieme una parte sola, che il Villari ha intitolata *La giovinezza.* La

---

(1) Un deputato, commemorando nel Parlamento il De Sanctis, disse che questi dal 1860 in poi era stato l'educatore politico de' giovani d'una gran parte d'Italia, a' quali aveva insegnato nella scuola, nella stampa e nelle associazioni i loro doveri di liberi e onesti cittadini. Il Marselli scriveva che il De Sanctis ebbe squisitissimo il senso politico, « se per senso politico devesi intendere il comprendere quello che alla patria giovi in determinate situazioni e il servirla con onestà ».

morte troncò l'opera nel più bello, impedendo che l'autore ci narrasse la storia del prigioniero e dell'esule, la storia di quegli anni burrascosi, in cui egli ritemprò il suo carattere e l'ingegno acuto di critico. Del resto questo frammento autobiografico non scema d'importanza, perchè ritroviamo in esso il giovane che fa prevedere e prepara l'uomo maturo, ritroviamo il maestro tra scolari che l'adorano, nella vita faticosa della scuola, in quell'urto d'idee vecchie e nuove, donde scaturì la sua critica. Queste *Memorie* vengono a collocarsi accanto alle *Ricordanze* del Settembrini; sino a un certo punto i due libri si compiono a vicenda, perchè se il primo ci rappresenta la vita della famiglia e della scuola negli anni che precedono il '48, il secondo è una fedele e viva dipintura delle condizioni politiche, in cui era il regno di Napoli prima e dopo il '48, e degli sforzi generosi che facevano i nostri patriotti per schiacciare la tirannide borbonica. Il Settembrini ci appare fin da principio come cospiratore: dice egli stesso che a sette anni ricevette una coccarda tricolore che si pose sul petto, e fu carbonaro. Il De Sanctis invece è tutto intento agli studj, a istruire i suoi giovani: il cospiratore, il patriotta verrà dopo. Come le *Ricordanze*, queste *Memorie* sono una bella opera d'arte: i due scrittori si danno la mano; narrano i loro fatti con semplicità insuperabile, con schiettezza e ingenuità proprie delle anime buone, delle anime nobili; pare che vi siano dinanzi, e vi parlino famigliarmente, senza darsi aria di uomini grandi, quali sono di fatto. Più castigato è il Settembrini nella dizione: il De Sanctis che per una dolorosa infermità di occhi non scriveva, ma dettava a una sua nipote, neglige talvolta la forma. C'è però tra i due scrittori una differenza molto più notabile. Il De Sanctis, abituato alla sottile analisi psicologica, che rese celebri i suoi saggi

critici, la porta senza accorgersene anche nel racconto della propria vita, è critico di sè stesso e di quelli che lo circondano, rifà certe scene colla stessa finezza d'osservazione, con cui rifaceva, p. es., quelle dell'*Inferno* di Dante. Avete in queste *Memorie* un connubio tra il critico e l'artista; avete l'artista psicologo in sommo grado, a cui non sfugge nessuna linea della fisonomia di un uomo, nessuno di que' sentimenti che possano infiammarne il cuore. E pure non c'è nel libro niente che lasci trasparire lo sforzo della riflessione, niente di *oltrepassato*, per servirmi d'una parola dello stesso De Sanctis; le cose ci son presentate coll'evidenza che suol mettere nel suo parlare un abile e spiritoso narratore. Nel De Sanctis l'abitudine dell'osservare, del riflettere, dello sviscerare un argomento era diventata natura, carattere essenziale della sua mente; d'altra parte si deve dire di lui quello ch'egli scriveva del Petrarca, cioè che la riflessione non compariva se non dopo d'esser passata per la immaginazione, in cui si spogliava d'ogni aridità. Il ritratto che il Settembrini fa degli uomini e delle cose, è vero, pieno di luce; ma il gran patriotta non tocca il fondo, gli manca l'acume psicologico, il coltello anatomico del De Sanctis, che penetra nelle parti più recondite. Amendue sono artisti; il Settembrini però è l'artista, mi si permetta la espressione, della spontaneità, il De Sanctis l'artista della riflessione: l'uno si ferma alla impressione che riceve, e subito la ritrae, l'altro prima di presentarcela la studia, la scruta, vi lavora su. È notevole che in questo lavorio l'impressione non si raffredda, ma come se vi avesse attinto nuova forza, più viva ne salta fuori, qual raggio di luce che rimbalza più forte dopo che ha urtato in una superficie solida.

Nel libro non manca qualche pagina piuttosto lan-

guida, che rivela la stanchezza del vecchio sofferente, qualche altra prolissa o superflua; ma il lettore presto le dimentica, e ansioso segue il racconto, che racchiude tanta parte d'una nobile anima. Qual libro non ha i suoi difetti? Si è detto che se il De Sanctis avesse avuto agio di rivederle accuratamente, queste *Memorie* sarebbero venute fuori con altra faccia, almeno senza le macchie che un attento lettore qua e là vi ritrova. Ma, anche avendo tempo e salute, le avrebbe il De Sanctis corrette? Difficilmente, credo io; egli era poco amante della lima, de' ritocchi, non aveva la pazienza dello scrittore scrupoloso, a cui non dà pace talvolta nemmanco una parola mal collocata o una virgola superflua. Le *Memorie* quindi possono stare insieme colle altre opere del De Sanctis, le quali non vanno esenti da inesattezze di forma. « Di rado assai vi si trovano date di mesi e di anni, », nota il Villari. Forse nemmanco queste il De Sanctis avrebbe accresciute. Quante date conta la sua *Storia della letteratura italiana?* Nelle *Memorie* basta una data ogni tanto, la quale è come una pietra miliare indicante al lettore il cammino che ha fatto. Il De Sanctis è tutto intento a tesserci la storia del suo spirito, a farci muovere davanti, come sulla scena, gli uomini tra cui vive; egli vuole che il lettore, invece di fermarsi alla parte esteriore del racconto, lo accompagni in quell'analisi finissima, alla quale sottopone sè stesso e gli altri. Che importa che un fatto sia avvenuto di febbrajo o di marzo, un anno prima o un anno dopo? Purchè vi siate addentrati nella cosa, n'abbiate capito l'idea, il resto non deve interessarvi tanto. Facile per altro sarebbe dimostrare che importa sapere pure l'anno e il mese; ma che volete? il De Sanctis non era dell'opinione di quelli che si arrovellano nell'indagare la data precisa d'ogni menomo

fatto. Aveva torto, ma riconoscasi altresì che maggior torto stà nello scompagnare la cura delle date, la quale per taluni è tutto, dal profondo studio del fatto e del significato che il fatto contiene. Certamente nel nostro libro la cronologia è assai scarsa, e più che mai se n' accorge chi finito di leggerlo, si mette nella sua mente a rifare un po' la bella narrazione della giovinezza del De Sanctis: quelle pietre miliari son troppo lontane tra loro, perchè si possa abbracciare con uno sguardo la via che va dall' una all' altra.

S' apre il libro co' ritratti di famiglia, della nonna, dello zio Carlo, della zia Marianna, della sorella Genoviefa: quattro figure tratteggiate da mano maestra, delle quali la prima e l' ultima scompajono subito per non mostrarsi più; campeggia per un bel pezzo lo zio Carlo, uno di que' preti di qualche dottrina, che da' paeselli di provincia correvano in Napoli a far fortuna colla scuola e colla pensione, accompagnati quasi sempre da uno o più nipoti, che essi dovevano mantenere e istruire. Il capitoletto, in cui il De Sanctis ricorda Genoviefa, è assai affettuoso; anche vecchio, il buon fratello ha un palpito per lei. Quando egli ne' saggi critici così bene, con tanto sentimento scriveva delle fanciulle sparenti, senza dubbio nell'accesa fantasia accanto a quelle dolci immagini della poesia moderna doveva sorgergli anche l' immagine della sua cara Genoviefa, morta nel fiore dell' età, come Ofelia e Silvia. Spiritoso e arguto invece è il capitolo dedicato alla zia Marianna. Con quanta destrezza e fina bonarietà sorvola il nostro autore sulla condizione della Marianna, a cui dava il titolo di zia non per parentela, ma per affezione, come usasi nel Napoletano! « Governava la casa, egli scrive, zia Marianna. Era ed è rimasta per me anche oggi la zia. Non ne sapeva più avanti. Giovannino ch' era più curioso di

me, e aveva una certa malizia, mi narrò più tardi non so che, ma non mi rimase nulla in mente. La mia natura non mi tira a indagare i fatti altrui; e quando sentivo a dire questo o quello, me ne rimaneva appena un ronzio nell' orecchio, e passava subito ». Ma il punto più saliente di questo capitolo è l'episodio della *panella* rubata, che per la grazia e limpidezza del racconto pieno di squisite osservazioni psicologiche, per la drammatica evidenza, per quel lampo di sensualità alla Rousseau, come ben s' esprime il Masi, è forse da riporsi tra le più belle pagine della letteratura contemporanea.

Viene indi la volta de' maestri; lo zio Carlo, l'abate Fazzini, l'abate Garzia si succedono l'uno all' altro per cedere in ultimo il posto al marchese Puoti. Lo zio Carlo istruì il De Sanctis negli studj che ora soglionsi fare nel ginnasio, l'abate Fazzini in quelli che potremmo chiamare liceali, l' abate Garzia poi doveva coll' insegnamento delle leggi metterlo in grado di laurearsi avvocato. Erano tutti professori privati e liberissimi d'insegnare, come loro meglio piaceva e pareva, le poche discipline, che allora formavano l' istruzione secondaria e superiore. Quella libertà da taluni oggi si rimpiange: seppe, essi dicono, produrre nientemeno che un De Sanctis, un Settembrini... Ahimè! in che cosa consistesse l' istruzione, e in quali mani fosse caduta, testimoniano le pagine del nostro libro. Il De Sanctis e il Settembrini sono come il gigante dell'Ariosto, che anche nella rete di ferro si moveva. Il De Sanctis, insoddisfatto di quanto gli s' insegnava a scuola, si gettava a capofitto nella lettura, e leggeva con foga straordinaria tutti i libri che gli capitavano nelle mani, senza distinzione di sorta: una volta, ancor fanciullo, s'ingolfò tanto nel *Telemaco* che dimenticò il mangiare, e fu un gran ridere in casa. Nella lettura egli portava l'ardore forte del-

l'anima, l'impeto delle prime passioni, e a quel che leggeva, pigliava sì viva parte, da immedesimarsi ne' personaggi. « Un giorno ch'era l'Ascensione, egli racconta, e l'uso era di mangiare i maccheroni con il latte, mi levai di tavola subito, come soleva fare, perchè divoravo, non mangiavo, e non sapeva cosa mi metteva in bocca. E andai difilato nell'ultima stanza con la testa piena. C'era nella testa la battaglia fra Tancredi e Argante, e Tancredi ero io, e, preso in mano un compasso, assalivo vigorosamente Argante, e lo gittavo rovescio per terra; e mi pareva di montare sulle mura di Gerusalemme, e mi trovai sul davanzale della finestra, col braccio teso in fuori, agitando il compasso. Sul balcone di rimpetto stava una signorina, che al vedermi così, levò un gran grido, ed io come risvegliato discesi (1) ». Il De Sanctis aveva sortito ingegno e temperamento di poeta; pochi uomini ci sono stati che abbiano avuto nella fanciullezza sì calda l'immaginazione, sì ricco d'affetti il cuore, sì spiccata attitudine ad accogliere in sè le voci delle cose; ma il poeta rimase come schiacciato sotto il peso della filosofia del Fazzini e del diritto del Garzia, e di soprassello alla scuola del Puoti ebbe addosso la doccia fredda degli studj grammaticali (2). Nella filosofia e nel diritto, come appresso nella grammatica, il De Sanctis portava, senza mai sgomentarsi,

---

(1) Questo aneddoto mi fa ricordare di una bella lirica del Goethe, intitolata *Der neue Amadis*. Il poeta canta che quando era fanciullo e lo tenevan chiuso, passava il tempo fantasticando, e divenuto guerriero girava il mondo, fabbricava e abbatteva castelli, uccideva dragoni, e liberava una principessa. Il Rousseau nelle sue *Confessioni* ci riferisce come ancor fanciullo un giorno che narrava a tavola il fatto di Muzio Scevola, spaventò gli ascoltatori, perchè accostatosi a un braciere vi tenne sopra la mano: tanto s'era immedesimato col suo eroe!

(2) Lo Zanella diceva *poetico* il metodo critico del De Sanctis.

la solita fiamma dello spirito: la natura di poeta non era spenta, ma come un'energia fisica si trasforma in un'altra o quasi vi si cela sotto, palpitava per così dire nel focoso questionatore che da' compagni di scuola non si lasciava accoppare, e teneva fronte anche agli uomini fatti.

In Napoli, anzi in tutto il mezzogiorno d'Italia, prima e dopo il '48, erano molto in voga gli studj di filosofia: le varie scuole co' diversi sistemi fiorivano tutte, e i nostri giovani vi accorrevano volentieri, e parteggiavano per l'uno o per l'altro sistema, non raramente anche quando la filosofia facesse contrasto cogli studj professionali (1). Tra il '48 e il '60 questa che direbbesi febbre filosofica crebbe ancor più, e continuò nel suo parosismo per i primi anni che seguirono al '60: poi venne alquanto scemando. Non tocca a noi spiegar la causa di questo fiorire degli studj filosofici nelle provincie meridionali; certo è che in quelle scuole vennesi educando la forte gioventù che fece le rivoluzioni del '48 e del '60. Ma non meno certo è pure che la filosofia inceppò gli altri studj; la calda fantasia meridionale, trovata aperta la via della speculazione, sdrucciolò in questa, e si perdette dietro agl' immaginosi sistemi nostrani e stranieri, invece di coltivare il campo più felice dell'arte, della poesia, nel quale altre provincie d'Italia raccoglievano allori in maggior quantità. I filosofi prediletti, quando studiava il De Sanctis, erano i francesi

(1) Anche il marchese Puoti, che s'occupava di lingua, volle una volta, seguendo la moda, filosofare e dare a' suoi studj letterarj un aspetto e un rigore di logica, ch'era veste e non sostanza, come scrive il De Sanctis. Vito Fornari, discepolo del Puoti, fu il vero filosofo dell'*arte del dire*, e i suoi quattro volumi per anni e anni hanno dominato nelle nostre scuole. Un forte colpo, di cui non si è più riavuto, gli diedero Vittorio Imbriani e il Fiorentino.

del secolo decimottavo: i sensisti avevan fatto girar la testa anche all' abate Fazzini, il quale mentre aveva sacrificato alle loro dottrine la sottana e il collare, pretendeva poi di conciliarle co' principj religiosi. Dopo sorsero il Galluppi e il Colecchi a volgarizzare l' uno David Hume e Adamo Smith, l'altro Emanuele Kant: molto più lontano era l' Hegel, che a sè doveva trarre i nostri migliori ingegni e suscitare in essi tanto entusiasmo da farne i seguaci più ardenti, gli apostoli di quel suo mirabile sistema, gigantesco anche agli occhi del Gioberti.

Il De Sanctis si profondò ne' libri del Locke, del Condillac, del Tracy, dell'Elvezio, del Bonnet, del La Mettrie; prima lesse a perdita di fiato, poi visto che ne cavava poco, si mise a copiare, a compendiare, a postillare. Benedetta filosofia! Fin ne' paeselli di provincia aveva i cultori appassionati. Tra i capitoli più belli del nostro libro è il sesto, in cui ci vien presentato Don Domenico Cicirelli, il grand'uomo di Morra Irpina, patria del De Sanctis. L' ottantenne filosofo non poteva trovare un dipintore più efficace, più arguto, più geniale, e ci resta nella mente con tutti i particolari della narrazione, come il più bel quadro nell'osservatore d'una pinacoteca. Quando il De Sanctis lo va a visitare col padre e lo zio Pietro, Don Domenico materialista e ateo gli domanda, se c'è Dio. Certamente, risponde il giovinetto, e qui l'una dopo l'altra tutte le prove dell' esistenza di Dio; e parla con tanto calore, con tanta facilità che un mormorio di approvazioni l'accompagna, e in ultimo il padre non potendo più tenersi, lo abbraccia e bacia. « Solo Don Domenico, scrive il De Sanctis, stava serio, calava il mento in atto d' incredulo, e ribatteva qua e là, e io con maggior veemenza combattevo, incoraggiato dal manifesto favore dei presenti. Finalmente Don Domenico me ne tirò una buona, che

mi fece traballare sulle gambe. Dimmi, disse, è vero che niente è nell'intelletto, che non sia stato mai nei sensi? Sicuro diss'io; questa è la base della conoscenza. E dunque, bello mio, con quale senso conosci Dio? Con la punta del tuo naso? Lo vedi? Lo tocchi? L'odori? Io m'imbrogliai e balbettai. E lui m'incalzava sghignazzando, e zio Pietro gli faceva cenni che non mi stringesse troppo. Quei cenni mi fecero un gran male, perchè mi facevano intendere che di gran cose c'erano a dire, e non si dicevano per non turbare la mia innocenza. Era la prima volta che vedevo messo in dubbio principii da me succhiati col latte. Quello sghignazzare di Don Domenico mi pareva il riso del demonio. Ma dunque, voi siete un ateo? diss'io con orrore. Per voi non c'è Dio, non c'è anima, non c'è rivelazione. Voi siete andato sino a La Mettrie. Egli fece una grossa risata, che mi turbò anche più; prese una grossa pizzicata di tabacco; mutò discorso; mi lodò; mi accarezzò. Me ne andai poco rabbonito ».

Dalla scuola del Fazzini e del Garzia passa finalmente il De Sanctis a quella di Basilio Puoti, dalle discussioni filosofiche e giuridiche agli studj grammaticali. Quando da un suo amico che gli parlava per la prima volta del buon marchese, ebbe inteso che questi insegnava l'italiano: credi tu, disse, ch'io debba ancora imparare l'italiano? E l'altro di rimando: sicuro, quell'italiano lì è un'altra cosa: vieni. Il De Sanctis andò. Quanti libri avesse letti fino allora tra poemi, romanzi, tragedie, commedie, storie, istituzioni di filosofia, non è a dire: aveva anche scritto novelle, racconti, versi, dissertazioni filosofiche, anzi ancor fanciullo aveva composto una tragedia, e l'aveva rappresentata con altri ragazzi, tragedia che poteva fare il pajo con quel volume di sciolti, fatica di quindici giorni, che non finì di leggere nell'accademia

data per l'onomastico dell'abate Fazzini. Corrivo a fantasticare, a meditare, le lunghe ostinate letture lo avevano reso taciturno: sotto il loro peso egli se ne stava così concentrato, che talvolta non sentiva, non vedea niente intorno a sè. Ora, nella scuola del Puoti, le abbondanti cognizioni, con cui era uscito dalle mani de' tre abati, i ricordi tenaci di moltissimi libri letti, delle vive dispute storiche e filosofiche, sostenute con tutta l'audacia giovanile, l'ingegno abituato ai vigorosi pensieri impedirono che la doccia fredda degli studj grammaticali avesse pienamente il suo effetto. Forse al De Sanctis, che per lunghi anni s'era così sbizzarrito in tante svariate letture, e aveva mandato a memoria libri interi, quel ritorno alla grammatica, allo studio della frase e del periodo, il tradurre con pazienza e accuratezza dal latino, il costringere la mente a rallentare il passo dopo una corsa sfrenata, potè anche giovare. Senza dubbio, se invece del Puoti avesse avuto un maestro di larghe idee, quale fu lui dopo, un maestro che non si fosse ristretto nella breve cerchia della lingua e dello stile, ma gli avesse fatto studiar profondamente i grandi autori italiani e stranieri, e coltivato la calda immaginazione, depurando insieme e riordinando le cognizioni, di cui aveva infarcito la mente, il De Sanctis presto avrebbe fatto miracoli. Desta meraviglia, non nego, il vederlo, dopo parecchi anni di studj piuttosto elevati, immerso nelle pedanterie grammaticali, tutto intento a contentare il marchese; noi ci aspetteremmo che subito gridasse nauseato al maestro: voi mi date parole e frasi, ma io voglio pensieri. La ribellione non ci fu, o meglio tardò molto. Il De Sanctis entrò nella nuova scuola colla curiosità di chi è avido d'apprendere: si mise a correre per lungo e per largo l'arido campo degli studj grammaticali, studiò quanti grammatici e scrittori di cose

di lingua gli vennero alle mani, il Salviati, il Buommattei, il Bartoli, il Cinonio, il Salvini, il Corticelli, il Sanzio, postillò trecentisti e cinquecentisti, fece spogli infiniti di frasi e modi di dire, e quando si fu ben saziato, *uscì a riveder le stelle.* Il sobbarcarsi a studj faticosi, interminabili per curiosità di sapere è proprio de' giovani nati a qualcosa, i quali cercan cibo al loro spirito, e non trovandolo intero in una sfera di studj passano senza mai stancarsi ad altra e ad altra ancora. Un esempio è il Leopardi.

Ma ciò non basta a spiegarci la docilità del De Sanctis: essa in breve sarebbe mancata, se il maestro non fosse stato Basilio Puoti. Quest' uomo che nobile e ricco, per solo amore alla gioventù e alla patria letteratura, apre uno studio gratuito di lingua italiana, e insegna colla fede di un apostolo, ma senza darsi aria di maestro, alla buona, come amico tra amici, desta simpatia e venerazione indicibile nel De Sanctis, che finora negl' insegnanti non ha trovato disinteresse e affetto paterno. Grande è un maestro che trasfonde ne' suoi scolari l'amore allo studio, e se li stringe a sè con forte nodo; e grande perciò è il Puoti: chi sentì, come lui, la nobiltà della propria missione, seppe alzare l' animo de' giovani a sublimi ideali. Il Puoti, si nota dai più, non fu un grande erudito, nè un bravo scrittore; è verissimo, ma il valore d' un maestro si misura meglio dal moto che imprime alle menti e a' cuori degli scolari, da quel che riesce a ispirare coll' esempio della sua vita. Appunto il carattere morale del Puoti, la passione che metteva nelle sue cose, la dolcezza del tratto, quel tanto che produceva anche la sua parola viva, è ciò che spiega come dalla scuola di un linguajo potessero uscire il Settembrini e il De Sanctis. La scuola del Puoti era qualcosa di più che una semplice scuola di lingua; « era pure

scuola d' amore, di virtù, di fratellanza » (1), come dopo fu quella del De Sanctis. La morte de' maestri e gli anni non valsero a spezzare la catena d' affetto che legava tra loro i discepoli: *siamo stati insieme alla scuola del Puoti*, oppure *siamo stati insieme alla scuola del De Sanctis* son le parole che anche oggi essi incontrandosi si ripetono a vicenda, per riaccendere dentro di sè l'antica fiamma, come se dicessero: siamo stati insieme a Calatafimi sotto la bandiera del Garibaldi.

Il marchese cominciava col trecento, poi d'anno in anno si estendeva al quattrocento, al cinquecento, e anche un po' al seicento. « Quelle letture, scrive il De Sanctis, fatte alla buona, accompagnate dai gesti e dalle esclamazioni del marchese, facevano in me una impressione incancellabile ». A tutti i trecentisti il Puoti preferiva il Cavalca, il *soavissimo* Cavalca; e allora anche per il De Sanctis nessun libro moderno trovava più facilmente la via del cuore, nessuno aveva quella semplicità di sentimento accompagnata all'unzione e all'ingenuità del credente. La lettura della *Vita di Sant'Alessio* tanto lo colpì, che pensò di scrivere una tragedia, e in men di due settimane, quasi di un sol fiato, la scrisse. Così tornava a galla il poeta tra quella tempesta di studj filologici, i quali avevano procurato al nostro giovine, per l'ardore che vi metteva, il titolo di *grammatico*. Del soavissimo Cavalca e degli altri trecentisti il De Sanctis non si dimenticò, e quando scrisse la *Storia della letteratura italiana*, gli rifiorirono nell'anima le passate impressioni, e in modo davvero mi-

(1) Son parole del Settembrini (Vedi *Scritti vari*, Napoli 1889, p. 100), il quale con carità di figlio più che di discepolo difende l'opera del marchese Puoti in un bell'elogio, scritto il settembre del '47, e lo esalta come uomo di liberissimi sensi.

rabile seppe ritrarre i sentimenti di quelle antiche scritture nelle più delicate gradazioni, che tanto tempo innanzi gli avevan fatto cogliere la sua schiettezza quasi ancor fanciullesca, la sua perfetta buona fede, la sua facilità all' entusiasmo, ed anche il commento efficace del marchese. Era stato un commento di parole e di frasi, ma nessuno può negare che nella parola e nella frase risegga una parte della bellezza d' uno scritto, e mettere in rilievo parola e frase sia mettere in rilievo quella parte di bellezza. Ebbe torto lo Zanella nel rimproverare al De Sanctis di non aver tenuto conto dello stile, delle qualità retoriche di un'opera (1). Non so se ci sia stato critico grande, il quale pur sollevandosi alle più alte considerazioni del pensiero, sia disceso all'analisi della locuzione, dell'inciso colla destrezza, coll'abilità, col buon gusto del De Sanctis. Cancellare le profonde orme de' primi studj non è possibile, di essi resta sempre qualcosa; e nel caso nostro non dileguò mai la eco degli studj filosofici fatti presso il Fazzini, e molto meno quella degli studj grammaticali e retorici. Lo mostra, non foss' altro, il De Sanctis stesso nel suo libro, ove così felicemente e con tanta vivacità ritesse la storia della sua educazione: non potrebbe rivivere in quegli anni, se non ne portasse in sè stesso le tracce. Dunque il Puoti aveva fatto un certo effetto, e poteva ben esultare nella tomba, allorchè molti anni dopo lo scolare ribelle si levò a così alto volo come critico: una piccola pietra all'edifizio del De Sanctis l'aveva messa lui (2).

---

(1) Vedi tra i *Paralleli letterari* dello Zanella (Verona 1885) lo studio intitolato *Della critica letteraria*, che secondo me è il meno buono della raccolta. Ebbi già a confutare il giudizio dell' illustre scrittore sul De Sanctis in una nota alle mie *Questioni letterarie* (Napoli 1887, p. 50 e segg.).

(2) Il Canello nel suo pregevole libretto *Letteratura e Darwinismo*

Una volta il Leopardi andò a visitare la scuola del Puoti. Uno degli *Anziani di Santa Zita* (così il buon marchese chiamava i discepoli migliori, che occupavano a scuola i primi posti) lesse un suo lavoro. Parecchi vi fecero su delle osservazioni, e tra gli altri il De Sanctis, che discorse una buona mezz'ora, e come errore di lingua notò un *onde* coll' infinito. Il Leopardi lo volle vicino a sè, e gli disse, rallegrandosene, ch'egli aveva molta disposizione alla critica: osservò poi che quell'*onde* coll'infinito non gli pareva un peccato mortale, che nelle cose di lingua bisogna andar molto a rilento, ed è poco facile affermare che di questa o quella parola o costrutto

---

(Padova 1882) distingue due scuole di critici: l' una ricerca negli scritti lo scopo morale o politico, e secondo questo li giudica; l' altra muove dal principio che l' arte mira solo a rappresentare evidentemente i diversi aspetti del vero, e quindi la morale o la politica non ha nulla a vedere col giudizio che dobbiamo portare sulle opere degli scrittori, anzi gli scrittori, i quali nelle loro opere si proposero qualche scopo morale o politico, riuscirono quasi sempre mediocrissimi. Intorno a questa scuola, di cui capo è il De Sanctis, il Canello fa la seguente notevole osservazione: « Parrà certamente strana affermazione la mia, se dirò che questa scuola artistica e critica mostra strettissime attinenze con quell' altra, ormai quasi dimenticata, che il pregio d' un' opera letteraria tutto facea consistere nella purità o toscana o italiana del suo eloquio; condannando come barbarica la scuola opposta, che tutto il pregio riponeva nel pensiero comunque esso fosse espresso. E non è forse un caso insignificante che il De Sanctis sia uscito dalla scuola del Puoti, il famoso purista. La scuola del Puoti tutto faceva consistere nell' arte della parola, senza badare al contenuto; cosicchè si vide il volteriano Giordani languire d' entusiasmo per le pure (*pure* davvero, in tutti e due i sensi!) parole del gesuita padre Bartoli: e la scuola del De Sanctis tutto fa consistere nell' arte dell' imaginazione, poco o nulla curando la qualità dell' obbietto imaginato. Dalla prima alla seconda scuola un progresso c' è di sicuro, e progresso grandissimo; poichè mentre nell' una si consideravano della forma solo i pregi estrinseci e quasi materiali, se ne considera nell' altra il pregio veramente sostanziale. Tutte e due hanno tuttavia il difetto della unilateralità del criterio direttivo ». Veramente non si può dire che il De Sanctis non abbia tenuto conto della qualità del contenuto, come crede il Canello (Vedi De Sanctis, *Nuovi saggi critici*, Napoli 1872, p. 241 e segg.).

manca l'esempio negli scrittori, e infine che « nel parlare e nello scrivere si vuol porre mente più alla proprietà de' vocaboli che all'eleganza ». Quest'acuta osservazione rimase salda nella memoria del De Sanctis, e fu come la condanna a morte di tutte le filze interminabili di belle frasi racimolate su per i libri di trecentisti e cinquecentisti, delle quali s'infioravano i lavori; condanna a morte tanto più terribile in quanto che era stata pronunziata dal Leopardi, grande poeta e prosatore. *Proprietà* piuttosto che *eleganza* fu col fatto il precetto che diede il De Sanctis diventato maestro: il buon marchese a scapito della proprietà aveva mirato all'eleganza, come a meta suprema.

Il nostro giovane cominciò per aprire al Vico Bisi, oggi Vico Nilo, una scuola, dove il Puoti mandava ad apprender grammatica i meno provetti de' suoi discepoli, riserbando per sè i migliori e i più anziani, che avviava negli studj retorici. Per opera dello stesso Puoti, che gli voleva un gran bene, fu nominato professore del Real Collegio Militare.

Insegnava nella sala del Vico Bisi tre giorni della settimana. Il Mercoledì vi andava il Puoti, e faceva tradurre dal latino, come nel suo studio; il Lunedì e il Venerdì era solo lui il De Sanctis, che mutolo e timido davanti al maestro, scioglieva allora il nodo alla lingua, e interrogando, spiegando, confabulando dava altra aria alla scuola. Insegnava da prima grammatica, ma qual grammatica! I grammatici italiani, antichi e moderni, letti dalla prima all'ultima pagina, lo avevano annojato con quelle filastrocche di regole ed eccezioni, con quelle dissertazioni sottili e cavillose sulle parti del discorso; e spinto dal ricordo de' suoi antichi studj di filosofia, s'era gettato con avidità sopra i retori e i grammatici francesi del settecento. Ma nemmanco questi riu-

scirono a contentarlo. Sosteneva che la grammatica non era solo un'arte, ma era e doveva essere principalmente una scienza, e scientifico doveva essere anche il modo d'insegnarla. Prima ai suoi giovani esponeva le parti del discorso in un quadro sinottico; poi cominciava dalle sillabe e dalle parole in quanto sono pronunziate e scritte; indi faceva l'analisi delle parole. Tutto riduceva a regola, a logica; le stesse pretensioni portava nella sintassi, che col suo metodo genetico faceva uscire naturalmente dalle analisi fatte. La sua grammatica era un andare su su dalle parti più semplici verso il discorso, il grande resultato della scienza. Questa era tutta un'ingegnosa costruzione ben lontana dal vero, ma in tanta povertà di studj, in tanta grettezza di metodi, quel fantasticare del nostro maestro, quel suo scomporre e ricomporre la trama del discorso con ragionamenti geniali dava come una forte spinta alle menti degli scolari, le acuiva, ne allargava la visuale.

Il De Sanctis doveva preparare i giovani alla scuola del Puoti, ma col fatto correva a gran galoppo, e si lasciava indietro il buon marchese. Lo perdeva addirittura di vista nella questione della lingua. Pur ritenendo come sovrano arbitro l'autorità degli scrittori, dava moltissima importanza all'uso vivo, anzi credeva che potesse entrare nella lingua comune quanto ne' dialetti fosse facilmente capito, e avesse con quella una certa conformità di genio e di andamento (1). Misericordia! Accordandosi ospitalità a parole dialettali e financo a

---

(1) Anche il Settembrini nelle sue *Lezioni di letteratura italiana* (Napoli 1869, vol. I, p. 238 e seg.) raccomandava di aprire il dialetto verso la lingua comune, di usarne senza scrupolo le parole, le frasi, i modi, perchè « quando s'ha a scrivere traducendo dal *proprio* dialetto nel toscano, e col vocabolario fra mani, non si scrive, non si persuade,

qualche gallicismo che l'uso si ostinasse a mantenere, il vecchio insegnamento se n'andava colle gambe all'aria. Purista dunque non era il De Sanctis, ma neppure lassista: intento a cogliere il vero, non si lasciò andar mai alle esagerazioni col farsi paladino delle idee d'un partito. Al Puoti si riaccostava nel commento de' classici. Colla sua vasta erudizione attinta ai testi di lingua, diceva di ciascuna parola i derivati e i composti, i sensi antichi e nuovi, le simiglianze e le differenze. Studj di lingua press'a poco uguali io ho visto fare, alcuni anni or sono, nella scuola di un sommo maestro, il quale ha rinsanguato la prosa italiana di tante locuzioni energiche che brillano nelle pagine de' nostri vecchi scrittori. A far sentire le bellezze di un luogo il De Sanctis s'adoperava pure coll'accorta pronunzia, col tono appropriato della voce. Riconosceva tutta quanta l'importanza delle letture ad alta voce, poco capita anche oggi, sebbene in eccellenti conferenze il Giacosa vi abbia richiamato l'attenzione; e aveva imparato a leggere così bene che destava entusiasmo negli scolari. « La lettura che facevo io, egli scrive, m'impressionava tanto, che mi si ripercoteva nella memoria per più d'un giorno, e i più bei luoghi mi giravano per il capo, e non mi volevano lasciare, e mi gettavano in dolci fantasie ».

Il marchese, informato della ribellione del suo discepolo prediletto, se ne dispiacque molto; ma ormai non era più possibile fermarlo in quella corsa ardita. Lo studio della grammatica, della lingua usciva rinnovato per intero dalle mani del giovane professore: la

---

non si diletta, non si ammaestra nessuno ». Per questa ubbia settembriniana, come la chiama il D'Ovidio nella sua pregevolissima memoria sulla *Dieresi e Sineresi* (Napoli 1889, p. 6 e seg.), si appassionò lo stesso Vittorio Imbriani.

vecchia scuola colle sue pedanterie, colla rete fitta di regole empiriche cadeva all'assalto di un ingegno acutissimo che voleva cose non parole, il regno della ragione non l'arbitrio dell'autorità. Certo il De Sanctis in alcune cose, come nella questione della lingua, non aveva colpito proprio il segno, ed inaccettabile era il suo edifizio grammaticale, ma proficue dovettero essere le sue lezioni per la parte negativa, per la parte che mirava a distruggere il falso insegnamento del tempo. Basterebbe poi a dargli lode l'aver nella scuola sostituito, secondo il consiglio del Leopardi, al dogma della purità e dell'eleganza il dogma della proprietà e della precisione. Abbattuto il vecchio, egli traeva il nuovo dalla sua mente colla meditazione continua, senz'altro ajuto. Ma sostituire alla regola empirica il ragionamento filosofico non era sempre sostituire al falso il vero: all'ardito maestro era stato facile rompere le pastoje del purismo, dovè però adattarsi all'ambiente impregnato di filosofia anche in grazia della natura sua di meridionale corriva alla speculazione. Nel mare delle idee per altro non naufragò, perchè aveva assai buon senso e dirittura di giudizio, e già mostrava quella pronta intuizione del vero, quel retto sentimento delle cose, quel fino gusto dell'arte, che sollevarono tant'alto la sua critica. Se avesse avuto notizia degli studj che si facevano di là dalle Alpi intorno all'origine e allo sviluppo delle lingue romanze e intorno alle prime manifestazioni letterarie di esse, se avesse saputo qualcosa del metodo storico, con cui venivan studiate le lingue e le letterature antiche e moderne, avrebbe forse mandato alla malora ogni speculazione filosofica, come aveva fatto delle pedanterie del Puoti. Allora sarebbe stato in tempo, dopo non più: dopo l'abbagliò lo splendore della filosofia hegeliana.

Dalla grammatica e dall' uso della lingua il De Sanctis ascendeva allo stile e ai diversi generi letterarj. Anche in questo campo la ribellione era grande. Comunemente, s' insegnava che le regole conducono al ben dire. « No, rispondeva il De Sanctis, è il ben pensare che conduce al ben dire, e le regole del ben dire prendono norma e qualità dal ben pensare ». Combatteva la definizione dello stile data dal Buffon, e dimostrava che lo stile è la cosa, intendendo per cosa l' argomento o il contenuto: ritrarre la cosa nella sua verità, questo è lo stile. Considerando d' altra parte che ogni scrittore ha una maniera sua propria d' esprimersi, la quale nasce da certe sue qualità predominanti, come è l' intendere, l' immaginare, il disegnare, il colorire, aggiungeva che in questo senso può dirsi che lo stile è l' uomo; ma l' impronta individuale non deve offendere la cosa nella sua verità, e il grande scrittore obblia sè nella cosa.

Bandiva dalla sua scuola la retorica, che attirando l'attenzione sopra forme esteriori alle cose, indirizza la gioventù alla menzogna, e le guasta l' intelletto e il cuore. Buttate al fuoco le retoriche e le logiche, ripeteva ai discepoli: lo studio isolato delle forme educa l' intelletto al vuoto, e solo nello studio delle cose lo spirito esercita ed educa le sue forze. E pure da quanto tempo si sono smessi nelle nostre scuole que' libri di retorica, in cui l' una appresso dell' altra vi passano davanti le regole per scrivere i diversi componimenti letterarj? Forse anche oggi qualche professore s' affanna a dire come s' ha da fare un poema epico o una tragedia! Come si vede, il De Sanctis non destava soltanto idee larghe e geniali nelle menti de' suoi alunni, ma dava loro tutta una nuova educazione letteraria. Non so se la retorica abbia avuto un nemico più accanito e implacabile del De Sanctis: ne' primi saggi critici si scaglia continuamente contro

di quelli che invece di studiare un'opera d'arte, d'internarsi nelle sue parti più recondite, sprecano il tempo a considerare, se essa è fatta secondo i modelli ritenuti generalmente ottimi, se vi sono osservate le regole. E ribellarsi alla retorica quasi mezzo secolo fa, mentre dominava tiranna, è cosa da far mettere il busto del De Sanctis in capo di scala a tutte le scuole, a quel modo che secondo il Giusti un tal busto avrebbe meritato il Parini, perchè chiamava utili i trastulli del proprio scolare, quando per lo più il trastullarsi era caso da nerbo reverendissimo.

Il profitto maggiore nella scuola del De Sanctis veniva dal modo di correggere i lavori; in verità per questo lato si continuava l'esempio del Puoti, colla differenza che mentre questi fermava l'attenzione de' giovani piuttosto sulla parte esteriore del compito, il De Sanctis li abituava principalmente all'analisi più importante del contenuto. Il giorno della lettura de' lavori era giorno di battaglia, e i giovani andavano a scuola coll'ansia e colla trepidazione di chi aspira alla vittoria: il premio era la lode del maestro e più che mai la lode de' compagni. Da prima si leggeva ad alta voce il lavoro; indi il maestro invitava ognuno a dare il proprio giudizio. I critici si davano a sviscerare l'argomento, a trovar la *situazione*, cioè a vedere come era presentata la cosa, di cui si discorreva, se l'autore era riuscito a metterla nel suo vero punto di luce: lo stile e la lingua venivano in ultimo. Quando si conchiudeva che la situazione era sbagliata, il lavoro era giudicato essenzialmente cattivo. Per quanto severa, la critica non eccitava mai la collera: dopo la discussione del lavoro, l'autore andava a ringraziare i suoi critici, e tra questi e quello nasceva uno scambio di gentilezze, da cui traspariva che gli scolari forma-

vano una sola famiglia. L'ultima parola la diceva il maestro, che dava fine al dibattimento con un doppio giudizio; da una parte respingeva tutte le osservazioni poco giuste che s'erano fatte, e dall'altra s'appropriava, dichiarandole, illuminandole, accrescendole, quelle giuste: non mancava però di confortare e d'incoraggiare l'autore nel caso d'una caduta col ritrovar nello scritto qualche pregio che desse a concepire buone speranze per l'avvenire. Un lavoro indovinato era un avvenimento: maestro e discepoli facevano a gara nel porre in rilievo e lodare la *situazione,* come essi dicevano, la maniera d'impiantare il lavoro, l'accorta struttura dell'edifizio, per la quale i lati veramente notevoli ricevevano intera la luce. Il De Sanctis riferisce il successo che ebbe il primo lavoro letto dal De Meis. Si trattava d'uno studente che venuto a Napoli capita in mala compagnia, e diventa un giuocatore. La storia della depravazione era fatta con tali finezze di gradazione che sin da principio suscitossi nell'uditorio uno di que' movimenti di sodisfazione che si sentono, e non si descrivono, e quando l'ingegnoso autore con vivi colori mostrò il giovane sprofondato nel giuoco, che *metteva la sua anima su quattro carte dipinte,* gli scolari scoppiarono in voci d'applauso. Non minore avvenimento era una critica ben fatta: criticare non significava dir semplicemente: questo va bene, quest'altro va male, ma mettersi di fronte all'autore e gareggiare a chi facesse meglio. Due erano i più valenti critici della scuola, Luigi Lavista, *fiore de' martiri della patria,* che nel '48 fu ucciso dagli Svizzeri, e Diomede Marvasi, che divenuto magistrato esimio di una relazione giuridica sapeva fare un'opera d'arte, e colla sua eloquenza fece stupire il Senato nella famosa causa dell'ammiraglio Persano. Racconta il De Meis, che « quando un giorno

il Baldacchini, insigne letterato napoletano, udì il Marvasi e il Lavista e poi il De Sanctis ragionare intorno a un lavoro, tutto confuso uscì dicendo: che siamo noi vecchi al paragone di questi giovani critici, e che non è da aspettarsi da questa scuola! »

Questo strenuo drappello di giovani che s'erano stretti intorno al De Sanctis come forti soldati intorno al loro capitano, fu sgominato nel '48. Ma il libro del grande maestro non giunge sino al giorno funesto, in cui egli vide dispersa questa sua cara famiglia. Se la morte non lo avesse colto, chi sa quante belle pagine il De Sanctis avrebbe ancor consacrate ai suoi discepoli, la cui compagnia era stata il suo universo, la luce della sua anima! Dopo quella scuola forse non ce n'è stata altra, in cui fosse tanta corrispondenza d'amorosi sensi tra maestro e discepoli. E i discepoli del De Sanctis non dobbiamo andarli a cercare solo sulle cattedre delle scuole: egli non formava il professore, ma l'uomo dai nobili pensieri e dai forti sentimenti, anzi io credo che nè allora nè dopo si proponesse di far de' suoi discepoli tanti critici ad immagine e similitudine sua. Gli sarebbe parso di abbassare la dignità della scuola, se questa avesse dovuto essere una pura e semplice officina di critici: un'officina sì doveva essere, ma di cittadini che sapessero pensare e scriver bene, che sapessero distinguere in un'opera il bello e il brutto e nello stesso tempo far qualche cosa che non fosse brutta; di cittadini che alla conoscenza della letteratura unissero il gusto dell'arte, e fossero capaci di sentire quanto gli scrittori sogliono trasfondere nelle loro opere. I discepoli del De Sanctis li troviamo tra magistrati, soldati, medici, economisti, professori, e sono Diomede Marvasi, Nicola Marselli, Camillo De Meis, Agostino Magliani, Pasquale Villari, uomini tutti, di cui come del loro maestro la patria va degnamente superba.

Questa la scuola del De Sanctis, ma il suo libro di *Memorie* è come un bel quadro, in cui alle figure del maestro e de' discepoli se n'intrecciano altre assai ben dipinte: di costa alla scuola c'è la famiglia, gli amici, Napoli, e la monotonia della scuola è rotta da scene svariate. A quando a quando ricompare lo zio Carlo. Gli anni e le fatiche lo avevano indebolito, ma l'ultimo colpo alla mal ferma salute il povero vecchio lo ricevette dalla sconfitta nel concorso alla cattedra di latino allora vacante all'università. Bellissime son le pagine, nelle quali il De Sanctis ci descrive il giorno dell'esame orale, come andato nella chiesa del Gesù Nuovo a pregar per lo zio, sentisse rimorso di non aver sentito messa da tanto tempo e di non essersi più confessato, e temesse che Dio per castigo abbandonasse lo zio nell'ardua prova, e come uscito di chiesa seguisse il cammino col vago disegno di andare all'università, ma giunto alla svolta della Via S. Sebastiano, pensoso e distratto si trovasse in casa del Puoti, che poco prima era tornato dal concorso. Con quanta finezza ci son rappresentati que' momenti di trepidazione, in cui il buon nipote non osa domandare l'esito dell'esame, e pure ne ha così vivo desiderio! Finalmente sull'uscio, mezzo nascosto, sente dire al marchese con vivacità di gesto e di parola che il canonico Lucignani ha fatto qualche cosa di buono, e gli altri concorrenti hanno armeggiato. *Armeggiato!* Crede che il vocabolo suoni combattere, battagliare, disputar la vittoria, e per un momento gli rimane un filo di speranza per lo zio; ma quando entrato nella sala della scuola, apre il dizionario, e legge che *armeggiare* significa *far opera vana,* gli cadono le braccia, e se n'esce a capo basso, come frustato, senza neppur vedere il marchese.

Uno de' ritratti, fatti dal De Sanctis con mirabile na-

turalezza, è quello del negoziante francese, che nel Caffè del Gigante gli prende con un *pardon* il giornale, sul quale aveva già messo la mano. L'esotico personaggio ci si rivela attraverso una serie di osservazioni che l'acuto scrittore vien facendo con una certa voluttà, e l'intera scena si disegna così bene davanti a' nostri occhi, che ci par d'assistere a una vera rappresentazione drammatica. Il ritratto fu sempre, diciam così, una specialità del De Sanctis, insuperabile nel far rivivere un personaggio, nel rilevarne i lineamenti più spiccati, per cui era quello individuo e non altro, nello scovrirne l'anima negli scritti o nelle azioni. Il De Sanctis fu perciò l'autore de' più belli elogi funebri: per questa parte gli s'accostava di molto il Fiorentino, vigorosa natura d'uomo e di scrittore, dal pensiero maschio e lucido e dalla frase scultoria. Quasi tutti i personaggi che il De Sanctis ci dà a conoscere nel suo libro, rimangono impressi in noi: oltre di quelli già ricordati risaltano per vivacità di colorito la madre, lo zio Peppe, e l'avvocato Don Tommaso, impigliato in una rete interminabile di cause. Ma la figura che di capitolo in capitolo vien sempre più determinandosi e colorendosi, è quella dell'autore; noi assistiamo alla formazione del suo carattere osservabilissimo per alcune singolari qualità. Nel De Sanctis era molto sviluppata quella che possiam chiamare vita interiore; le due facoltà dell'immaginare e del riflettere signoreggiarono sempre il suo spirito, e nella fanciullezza, se da una parte egli s'entusiasmava tanto alla lettura del Tasso da credere, salendo sul davanzale della finestra, d'aver messo il piede sugli spaldi di Gerusalemme, dall'altra era capace di sottili ragionamenti e d'ingegnose osservazioni. E nel critico voi trovate a un tempo il ragionatore acuto e il poeta, l'uno per esaminarla scompone

ne' suoi elementi l'opera d'arte, l'altro la ricompone e illumina colla sua immaginativa. Appunto per quel forte sviluppo della vita interiore il De Sanctis era assai facile a distrarsi, ad appartarsi colla mente dal mondo circostante; quindi gli urti continui con questo, che davan luogo a curiose scene comiche raccontate da lui con molta maestria. Così una volta di carnevale, mentre s'avvia verso Capodimonte per fare una passeggiata, capita in mezzo al corso delle maschere, sotto una pioggia di coriandoli: si fa largo a gomitate imprecando contro la gentaccia che lo pigia da ogni parte, ma riceve una frustata da uno staffiere di corte, e in fine scambiato per uno di quelli che han gettato della calce nel carro de' principi, è preso da gendarmi e messo in carcere. Un'altra volta viene abbindolato da una brutta vecchia, che messaglisi sotto il braccio lo fa girare per parecchi vicoli di Napoli, e poi lo mena in una casa di pessima gente, dove lo presenta come il *signor contino*. E l'incontro d'Agnese non è un nuovo urto del De Sanctis sognatore, ostinato vagheggiatore d'ideali, contro la brutta realtà? Bello quel romanzetto, in cui una giovinetta furba è alle prese con un giovine ingenuo, e ne vuol fare una sua vittima: la lotta dura un pezzo, ma un giorno, mentre la ragazza sta quasi per cantar vittoria, uno che la conosce per quella che è, rompe l'incanto, e il De Sanctis è salvo. La realtà punge, preme il nostro scrittore, gli guasta ogni tanto i sogni, ma egli non sgomento osserva, impara, e peccatore impenitente rifabbrica i suoi castelli andati in frantumi. Ecco la singolarità del carattere del De Sanctis: mentre pare uomo di un altro mondo, e si distrae tanto che esce di casa con uno stivale e una pantofola, e sentendo freddo al piede mal coperto, si lamenta cell'amico vicino di dovere andar zoppo per un male

insolito che teme non sia podagra; sa penetrare come pochi la realtà, e nell'esame di un fatto o di una persona mostra l'esperienza di chi sia invecchiato nella pratica di uomini e cose. Nessuno più e meglio di lui gridò contro il disprezzo della vita reale ingeneratosi ne' libri e nelle scuole « quasi non fosse ella la base e la fonte d'ogni vera e alta poesia ». Con quanta gioja salutò poi l'arte nuova, che dimentica d'ogni vuota idealità ritrae la vita reale nella sua interezza! E all'arte nuova appartiene propriamente questo libro di *Memorie*. L'autore narra con una fedeltà che tocca alle volte, quasi direi, il selvaggio, non tace cose che altri non avrebbe riferite per paura di scapitarci in grandezza, e non si perita di far anche la caricatura di sè stesso col compiacimento di un artista, che si rende estraneo alla propria persona, e la rappresenta come se fosse un'altra qualsiasi, per nulla curandosi di vedere il lettore ridere saporitamente alle sue spalle.

INDICE

PAG.

[illegible] della vita interiore di Dante ('84-'91) . 7

[illegible] poema ('89) . . 53

RACCOLTE DI AUTORI LATINI dirette da C. Fumagalli (prem. con med. d'arg. all'Espos. di Torino 1884)
(Prescritte dal R. Ministero degli Esteri per le scuole coloniali).

NB. Dove non c'è altra indicazione, s'intende che le note e la revisione sono opera del Prof. C. Fumagalli.

Edizione con note italiane:

Caesar. — De bello Gallico. 2ª ediz. L. 2.60
— De bello civili . . . . . » 2.—
Cicero. — Epistulae selectae. 2ª ed. » 1.10
— Cato maior de senectute. Paradoxa. . . . . » 1.—
— Laelius de amicitia . . . . » 1.—
— Oratio pro Archia poëta . . » — 50
— Oratio pro Q. Ligario . . » — 50
— Oratio pro M. Marcello . . » — 50
— Tusculanarum disp. liber I, con note di C. Canilli . . . » 1.—
Curtius R. — Histor. Alexandri Magni libri III-VI . . . » 2.—
Horatius. — Carmina. Epodi. Carmen saeculare (espurgati) . » 2.20
— Satirarum libri II. Epistularum libri II (espurgati) . . . » 2.50
Livius. — Liber I. 2ª ediz. . . » 1.50
— Liber II . . . . . » 1.50
— Liber XXI . . . . . » 1.50
Nepos. — Vitae. 2ª ediz. . . » 1.20
Ovidius. — Metamorphoseon libri I-VII (espurgati), con note di F. Gnesotto . . . . » 2.50
— — libri VIII-XIV (espurgati), con note di F. Gnesotto . . . » 3 —
Phaedrus. — Fabulae Aesopiae (espurgate). 2ª ediz. . . . . » 1.—
Sallustius. — Catilina et Iugurtha. » 2.—
Tacitus. — Ab excessu divi Augusti liber I. . . . . » 1.25
— Germania . . . . . » 1.—
— Agricola . . . . . » 1.—
— Historiarum liber I, con note di A. Corradi . . . . . » 1.—
Vergilius. — Aeneidos libri I-III . » 1.50
— Aeneidos libri IV-VI. . . » 1.50
— Bucolicon liber . . . . » 1.—
— Georgicon libri IV . . . » 2.—

In corso di stampa:
Cicero. — De officiis.

Edizione di solo testo:

Caesar. — De bello Gallico. 2ª ediz. L. 1.—
— De bello civili . . . . . » — 60
Cicero. — Epistulae selectae. 2ª edizione . . . . . » — 30
— Cato maior de senectute. Laelius de amicitia. Paradoxa. 2ª ediz. » — 40
— Orationes pro A. Licinio Archia poëta, pro Q. Ligario, pro M. Marcello . . . . . » — 30
— Tusculanarum disp. liber I, riveduto da C. Canilli . . » — 30
Curtius R. — Historiarum Alex. Magni libri III-VI . . . » — 60
Horatius. — Opera omnia expurgata. . . . . » 1.20
Livius. — Libri I-II. 2ª ediz. . » — 50
— Libri XXI-XXII. . . . . » — —
Nepos. — Vitae. 2ª ediz. . . » — 40
Ovidius. — Metamorphoseon libri I-VII, riveduti da F. Gnesotto. » — 60
Phaedrus. — Fabulae Aesopiae expurgatae. 2ª ediz. . . » — 35
Quintilianus. — Liber X . . » — 40
Sallustius. — Catilina et Iugurtha. 2ª ediz. . . . . » — 50
Tacitus. — Ab excessu divi Augusti libri I-III . . . » — 75
— Germania . . . . . » — 30
— Agricola . . . . . » — 35
— Historiarum liber I, riveduto da A. Corradi . . . . . » — 35
Vergilius. — Bucolica et Georgica » — 50
— Aeneidos libri I-VI . . . » — 60

In corso di stampa:
Cicero. — De officiis.

Raccolte di Autori Greci.

Anacreonte. — Odi, con note di A. Franco. 2ª Ediz. . . . L. — 70
Lisia. — Orazione contro Eratostene, con note di C. Canilli. . » — 80
Omero. — Odissea, Lib. I, con note di C. Fumagalli . . . . » — 75
— L'Iliade, libro I, con note di A. Franco . . . . . » 1.20
— L'Iliade, Lib. XXII con note di A. Franco. . . . . » 1 —
Senofonte. — Anabasi, Lib. I, con note di C. Fumagalli . . » 1 —

Lisia. — Orazione contro Eratostene, riveduta da C. Canilli .L. — 30
Omero. — Odissea, Lib. I, riveduto da C. Fumagalli . . . » — 30
— Iliade, Lib. I, riveduto da A. F. » — 30
— Iliade, Lib. XXII, rived. da A. F. » — 30
Senofonte. — Anabasi, Lib. I, riveduto da C. Fumagalli . » — 30

Sotto stampa
Lisia. — Orazione contro Agorato, con note di C. Canilli.
Platone. — Il Critone, con note di C. Fumagalli.
Omero. — Iliade VI con note di I. Bassi.
Demostene. — Le filippiche con note di C. Corradi.

NUOVA COLLEZIONE DI CLASSICI ITALIANI CON NOTE

Alfieri V. — Timoleone. Tragedia annotata per le scuole dal prof. F. Trevisan. 1 vol. in-12 . . L. 1.—
— **Saul.** Id. id. . . . . » 1.—
— **Don Garzia.** Id. id. . . . » 1.—
Caro A. — Lettere scelte, con aggiunta di alcune lettere di altri cinquecentisti, annotate ad uso delle scuole classiche. 1 vol. » 1.—
Firenzuola A. — Prose scelte con note ad uso delle scuole classiche. 1 vol. in-12 . . . . » 1.—
Foscolo U. — Il Carme dei Sepolcri con discorso e commento di F. Trevisan. 1 vol. in-12. III ed. » 1.80
— Prose scelte con introduzione e note del Prof. F. Martini. . » 1.30
Foscolo, Giordani, Giusti e Leopardi. — Lettere scelte con note del prof. G. Finzi ad uso dei Ginnasii 1 vol. in-12 2ª ed. » 1.20
Gozzi. — Prose scelte con note del prof. G. Finzi ad uso dei Ginnasii. 1 vol. in-12 . . . . » 1.20
Giusti G. — Le poesie illustrate ed annotate da G. Fioretto, III ed. 1 vol. in-12 . . . . . » 3.50
Leopardi G. — Poesie scelte con introduzione e note del Prof. Ferruccio Martini . . . . . » 1.—
Novellino (Il). — Con note ad uso dei Ginnasii del prof. G. Finzi. 1 vol. in-12 . . . . . L. 1.—
Omero. — Odissea trad. da P. Maspero, con introd., note e indice analitico del prof. Pio Spezi . » [illegible]
Parini. — Il Giorno, con introduzione e note del Prof. A. Borgognoni . . . . . » 1.—
Porzio C. — La congiura dei Baroni di Napoli, ridotta a miglior lezione. 1 vol. in-12. . . . » 1.—
Vasari G. — Vite scelte con note a cura di G. Finzi. 1 vol. in-12 . » 1.—

SOTTO STAMPA:

Boccaccio G. — Novelle scelte con note filologiche ed illustrazioni estetiche aggiunto un vocabolario della lingua a cura del prof. G. Finzi.
Fatti (I) di Enea, a cura di G. Finzi.
Giambullari. — Istoria d'Europa con note del Prof. G. Bonamici.
Leopardi G. — Prose scelte con introduzione del Prof. A. Borgognoni.
Machiavelli. — Discorsi sopra la Prima Deca di Tito Livio con note del professor G. Bonamici.
Varchi. — Narrazioni scelte dalle storie fiorentine, con note.

Altri libri per l'Insegnamento classico, tecnico e normale

Canestrini E. — Sedici lezioni di chimica pei Licei. 1 vol. in-8 . L. 2.50
— Elementi di Fisica per le scuole secondarie. 2 vol. in-8 . . » 6.30
Canestrini R. — Struttura e funzioni delle piante e degli animali. 4ª ed. . . . . » 3.—
Capelle C. — Norme per la Composizione latina, ad uso dei Licei. Versione con aggiunte del prof. C. Fumagalli. 1 vol. . » 1.—
Colagrosso F. — Studi di letteratura italiana. Un vol. in-12 . » 2.—
Curtius G. — Gramm. della Lingua Greca, accorciata e ridotta . » 2.—
Finzi G. — Manuale completo di letteratura ital. per la scuola normale. Vol. II pel 1° Corso Normale. Un vol. in-12. . . » 2.20
— — Vol. III pel II° Corso Normale. Un vol. in-12 . . . » 3 —
— — Vol. IV pel III Corso Normale. Un vol. 1n-12. . . » 4.50
Freund G. — Le principali varietà del dialetto Ionico (Erodotea ed Omerica). Traduz. del prof. C. Fumagalli. 1 vol. . . . » 1.—
Fumagalli C. — Esercizi di stile latino ad uso dei Licei. 2ª ed. » 2.—
— La vita domestica e pubblica dei Greci e dei Romani. 1 vol. » 1.50
— I principali Sinonimi della lingua latina dichiarati ad uso delle scuole ginn. e liceali. 1 vol. » 1.50
Fumagalli C. — Esercizi sulla sintassi dei tempi e modi latini, preceduti da un compendio delle regole. 1 vol. . . . . L. 2.—
— I metri Oraziani esposti ad uso dei Licei. Un opuscolo . . » —.[illegible]
— Cento eleganti brani di Prosa latina, per esercizio di versione dal latino. 1 vol. . . . » 1.—
— Brevi e facili passi tratti da aurei scrittori latini ad uso della II classe Ginn. 1 vol. . » 1.—
— Le principali etimologie della lingua latina. 1 vol. in-8 grande » 4.—
Patuzzi G. L. — Della lingua e dello stile. Manuale per le scuole secondarie maschili e femminili. III ed. corretta ed ampliata. 1 vol. . . . » 2.—
Schmidt B. — Brevi principii di stile latino. Traduzione ad uso dei Licei d'Italia del prof. C. Fumagalli. 2ª ediz. 1 vol. . » 1.—
Senofonte. — L'impresa di Ciro (Anabasi). Versione del prof. C. Fumagalli secondo l'ultima recensione di A. Hug. 1 vol. . » 1.—

SOTTO STAMPA:

Trevisan F. — Disegno della storia letteraria italiana. Terza ediz. dell'Avvimento allo studio delle lettere italiane.
Gabotto F. — Compendio di Storia ad uso del Ginnasio superiore.

CON

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine of five cents a day is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.

Cincinnati 11/30/04

310323

DUE OCT 2 '46

DEC 30 '70 H

G

DUE OCT 14 '46

OCT 2 '46

OCT 13 '56 H

OCT 14 '60 H

Cancelled